



PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 31 numéro 2 - automne 2003

CANNES HORS PROJECTIONS

CANNES HORS PROJECTIONS Emmanuel Ethis Jean-Louis Fabiani Frédéric Gimello-Mesplomb Loredana Latil
Damien Malinas Marie-Hélène Poggi Virginie Spies Pierre-Louis Suet Olivier Zerbib

HORS DOSSIER Anne Beyaert Sergueï Tchougounnikov Marie Renoue ICONOGRAPHIE Richard Kerr

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Joanne Tremblay.

Responsable du présent dossier : Emmanuel Ethis.
Page couverture : Richard Kerr, *Collage d'Hollywood: Stilled Cinema Series*, film en 35 mm, 2003.

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE ou CÉDÉROM ANNUEL)		VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)	
INDIVIDUEL	INSTITUTIONNEL	INDIVIDUELLE	INSTITUTIONNELLE
Canada : 33,35\$ (17,25\$ pour les étudiants)	Canada : 39,10\$ États-Unis : 44\$ Autres pays : 49\$	Canada : 12,94\$ (6,90\$ pour les étudiants*) États-Unis : 13,25\$ Autres pays : 14,25\$	Canada : 17,25\$ États-Unis : 17\$ Autres pays : 19\$
		* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque	
Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ incluses pour la vente au Canada.			

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.
PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.
PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental Québec.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2003

ISSN-0300-3523

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

PROTÉE

volume 31, numéro 2 • automne 2003

CANNES HORS PROJECTIONS

Présentation / *Emmanuel Ethis* 4

LA VILLE MISE EN MOUVEMENT PAR LE CINÉMA.

Genèse des formes spatiales et urbaines d'un festival / *Marie-Hélène Poggi* 7

UNE POLITIQUE DU CINÉMA :

la sélection française pour Cannes / *Frédéric Gimello-Mesplomb* et *Loredana Latil* 17

DE L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE AUX IMAGINAIRES TÉLÉVISUELS / *Virginie Spies* 29

CANNES, UN FESTIVAL DES SIGNES DE L'IDENTITÉ SPECTATORIELLE / *Emmanuel Ethis* 37

COLLAGE D'HOLLYWOOD de Richard Kerr / présenté par *Brett Kashmere* 47

IMAGES D'IMAGES. Le Festival de Cannes vécu et transmis en direct / *Jean-Louis Fabiani* 57

LES CICATRICES CINÉMA(PHO)TOGRAPHIQUES DES SPECTATEURS CANNOIS /

Damien Malinas et *Olivier Zerbib* 63

Hors dossier

BRANCUSI, LA RESSEMBLANCE ET LE RYTHME / *Anne Beyaert* 73

LE FORMALISME RUSSE entre pensée organique allemande et premier structuralisme /

Sergueï Tchougounnikov 83

DYNAMIQUES ET DENSITÉS DU VOIR ET DU VU.

L'exemple de *N° 14 (Browns over Dark)*, 1963, de Mark Rothko / *Marie Renoue* 99

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 112
NOTICES BIOGRAPHIQUES 114

CANNES HORS PROJECTIONS

EMMANUEL ÉTHIS

C'est en 1955, dans la revue *Les Temps Modernes*, que le Festival international du film de Cannes fait, pour la première fois, l'objet d'une description « hors projections ». Elle est signée par le sociologue Edgar Morin :

Il est bien connu que le véritable spectacle du Festival n'est pas celui qui se donne à l'intérieur, dans la salle de cinéma, mais celui qui se déroule à l'extérieur, autour de cette salle. À Cannes ce ne sera pas tant les films, c'est le monde du cinéma qui s'exhibe en spectacle. [...] Le vrai problème est celui de la confrontation du mythe et de la réalité, des apparences et de l'essence. Le festival, par son cérémonial et sa mise en scène prodigieuse, tend à prouver à l'univers que les vedettes sont fidèles à leur mythe. Tout, dans l'économie interne du Festival, dans ses manifestations quotidiennes, nous démontre qu'il n'y a pas d'une part une vie privée, quotidienne, banale des vedettes, et d'autre part une image idéale et glorieuse, mais que la vie physique des stars est à l'image de l'image cinématographique, vouée aux fêtes, aux plaisirs et à l'amour. La vedette est entièrement contaminée par son image et se doit de mener une vie cinématographique. Cannes est le lieu mystique de l'identification de l'imaginaire et du réel. [...] Images merveilleuses, exquises de spontanéité, aussi rituelles que celles des films. Tout contribue à nous donner l'image d'une vie élyséenne. Donner l'image est le terme exact, car il s'agit de poser, autant pour le public de Cannes que pour l'univers entier par le truchement de la photographie, de la télévision et des actualités. C'est le double de l'univers festif qui importe.

Depuis les années 1950, le Festival de Cannes, en tant que « double de l'univers festif », a conquis un espace de plus en plus important hors de ses salles de projection. Au reste, s'il abrite toujours ces dernières, le Palais du festival est également devenu aujourd'hui le lieu de l'organisation festivalière, du marché professionnel, des journalistes et des spectateurs accrédités ; et, tous vont, durant douze jours, coopérer à faire de ce Palais du festival – sorte d'immense *bunker* de béton en bord de mer – le temple sacré du septième art. Quant à la ville de Cannes, elle se drape d'une profusion de signes tout droit sortis du grand écran pour rappeler, de toute part, à ceux qui participent à la fête cannoise ou qui traversent simplement les lieux, qu'ici, le spectacle est permanent, que nul ne saurait se dérober à la révérence au monde du cinéma sous toutes ses formes. Au demeurant, il n'y a plus réellement de promeneurs, au sens traditionnel du mot, sur les abords de la Croisette ; ceux-ci ont laissé place à des « pèlerins » en quête contemplative de corps exhibés et fugaces de stars en chair et en os.

L'ambition de ce numéro de *Protée* est de présenter quelques angles inédits d'où l'on peut analyser et comprendre comment s'effectue, à Cannes, ce travail de mise en conformité du cinéma hors projections avec les attentes d'une ville et de ses festivaliers. Le foisonnement des signes qui fondent le décor cannois vient affirmer l'omniprésence du monde du cinéma au point qu'on peut apprécier, non sans étonnement, toutes les significations qu'est susceptible de recouvrir ici un des articles du règlement de la première édition du festival,

qui précisait que la manifestation avait pour principal objectif de « développer l'art cinématographique sous toutes ses formes ». Si l'objectif déclaré du Festival de Cannes demeure la promotion du cinéma international, les six textes du dossier qui suit nous proposent de découvrir la manière dont cet objectif cannois est ourlé – hors projections – d'un imaginaire entretenu tant dans l'esprit des festivaliers anonymes ordinaires présents, dans le mode de relais qu'instaurent les médias depuis la manifestation, dans la façon signifiante dont fonctionne la sélection que dans la manière dont la ville, elle-même, se redéfinit.

Cette re-définition de la ville s'effectue selon l'acception spatiale, parfois insolite, qui prend d'abord ses contours dans les parcours de chaque festivalier, parcours pour lesquels la salle de projection n'est qu'un point d'accomplissement, comme en témoigne l'article de Marie-Hélène Poggi. Pour la sémio-sociologue de la ville, c'est un véritable *procès de signification social et culturel* qui métamorphose l'espace public de la ville de Cannes en *un lieu situé* de l'activité festivalière. Là, les pratiques des spectateurs peuvent être entendues comme autant d'opérations qui viennent consacrer à l'espace où elles ont lieu un sens d'où se dévoile, le temps de chaque festival, la dynamique d'un territoire provisoire. Ce territoire s'offre dans ses fréquentations répétées, d'où naît peu à peu la familiarisation avec le dispositif festivalier dans son ensemble, un dispositif où le sentiment d'appartenir au monde du cinéma présent à Cannes – « l'en-être » – est intimement dépendant de la sensation de maîtrise de « l'y-être ».

Le texte de Frédéric Gimello-Mesplomb et de Loredana Latil se propose lui aussi comme une entreprise de dévoilement compréhensif du festival hors projections – on pourrait même dire en l'occurrence « avant-projections » –, et ce, par l'entremise de l'analyse des processus de choix des 180 films sélectionnés depuis 1946 par la France pour concourir à la compétition cannoise. En effet, cette sélection apparaît historiquement très révélatrice de l'évolution de la manière dont un pays – la France – se figure, en termes de qualité artistique, ce que doit représenter la « vitrine cinématographique » qu'il propose chaque année dans le cadre de ce haut lieu de la diplomatie culturelle internationale qu'est le Festival de Cannes; là, se pose le problème crucial des modes d'expertise mobilisés pour procéder à cette sélection. Les auteurs nous laissent ainsi entrapercevoir assez distinctement comment, en mettant en place des commissions qui fonctionnent comme des collèges d'experts pour départager les œuvres à sélectionner, on tend, en définitive, à proposer à Cannes des films qui se rattachent de plus en plus aux paradigmes les plus usuels du monde de la production cinématographique.

Médiatiquement, le Festival de Cannes affirme un merveilleux paradoxe, au sens où il n'a de cesse de montrer un univers de cinéma qui ne s'expose qu'à travers peu d'images réellement cinématographiques qui sont censées constituer le centre de la manifestation. Comme l'indique Virginie Spies dans son article, on peut même penser, *in fine*, que les films de la sélection cannoise ne sont que prétexte ou alibi pour la télévision présente à Cannes: de fait, la télévision a même permis de donner une amplitude supplémentaire à la confrontation du mythe et de la réalité focalisée sur la vedette dont parlait Edgar Morin. Bien plus qu'avec les photos sur papier glacé des magazines de cinéma, la star cannoise médiatisée sur le petit écran s'immisce dans le quotidien de son public en partageant côte à côte, avec les autres faits d'actualité mondiale, cette place « authentifiante » que lui confère le journal télévisé: en prenant la parole, elle apporte plus qu'une image d'images, mais aussi un témoignage direct, dont la finalité demeure bel et bien la recherche d'une proximité instruite hors des modes fictionnels du cinéma.

Pour certains spectateurs – les festivaliers anonymes de Cannes –, cette proximité offerte par les médias ne suffit pas; ils vont mettre une énergie considérable afin de trouver les moyens et les ressources pour devenir

eux-mêmes des festivaliers, et ce, en entrant, en tant qu'accrédités, dans la manifestation. Ils sont près de 6 000 chaque année à franchir ce pas et ils forment un public à part entière dans le festival. C'est à ce public-là que mon texte est consacré. J'ai mené, en effet, une enquête durant deux festivals auprès de ces anonymes pour comprendre ce qui constituait leur motivation à participer à la manifestation au milieu des professionnels du cinéma, mais surtout comment ils se faisaient « admettre » par l'institution organisatrice, réputée très sélective. Ainsi, j'y ai découvert des spectateurs qui maîtrisent très bien les règles du « jeu festivalier » et qui parviennent à assouvir des désirs cinéphiliques singuliers qui, à terme, permettent de les saisir sous les signes particuliers de leur identité spectatorielle.

Le texte de Jean-Louis Fabiani prolonge les réflexions des quatre premiers articles en récapitulant et en analysant comment la manifestation cannoise, parce qu'elle se déploie sous une forme festivalière, a permis au cinéma de trouver, hors l'écran, les conditions d'une rencontre matérialisée avec ses divers publics. Ce que décrit précisément Fabiani, c'est que cette rencontre, dans les faits observés, ne va pas de soi, c'est-à-dire que la confrontation du mythe et de la réalité ménage un grand nombre d'incertitudes et de flous, où les lignes de démarcation entre le spectacle hors projections et les spectateurs qui y participent sont loin d'être aisément lisibles dans la profusion d'images que produit le Festival de Cannes. En d'autres mots, dans ce grand bain de l'iconicité qu'est Cannes, la mesure qui peut être prise ici est celle du pouvoir de discrimination des images entre elles, un pouvoir qui reste indéfectiblement détenu par un cinéma en perpétuelle réaffirmation de lui-même.

Pour clôturer ce dossier, c'est un autre texte sur les images que nous proposent Damien Malinas et Olivier Zerbib : conclusion oblige, ce sont les images du souvenir de Cannes qu'ils nous invitent à regarder, ces images que les festivaliers anonymes rapportent de la manifestation pour attester de leur présence effective à la fête cannoise. Et, ce que nous font découvrir Malinas et Zerbib porte sur le sens de l'appropriation photographique des situations festivalières qui, dans les clichés des festivaliers anonymes, est synonyme de l'appropriation des codes photographiques de la mise en scène cannoise, telle qu'elle est institutionnellement produite : leurs photos ne se contentent pas de montrer le festival tel un décor d'arrière-plan, elles tentent également de confirmer leur assignation au cœur du dispositif cannois. S'il nous semblerait saugrenu de nous photographier lorsque nous nous rendons dans les salles de cinéma habituelles, cela n'est plus le cas pour ceux qui deviennent des spectateurs festivaliers à Cannes. À leur tour et par le biais de ces photos souvenir du festival, les spectateurs entrent dans une fiction cinéma(photo)graphique dans laquelle ils rejoignent temporairement les stars qui habitent leur imaginaire spectatorial.

Ainsi, chaque année durant le mois de mai, le Festival de Cannes devient rituellement, pour ceux qui y sont, un lieu hors du temps, hors du monde. C'est un lieu animé par le régime de la passion cinématographique sous toutes ses formes, des formes qui pour chaque festivalier sont autant de moyens de passer derrière le miroir des images sur pellicule. Ce qui rassemble les approches des chercheurs qui ont apporté leur contribution à ce dossier, c'est la manière dont toutes décrivent la difficulté d'être de la passion cinématographique dès lors qu'elle prend corps hors projections. Ceux qui, comme les auteurs de ces différents articles, ont pratiqué un jour le terrain du Festival de Cannes, relatent toujours ce moment comme une épreuve physique et morale plus ou moins difficile ; sans doute faut-il entrevoir, derrière cette difficulté-là, une autre, plus symbolique : celle de la confrontation d'un univers de cinéma imaginé idéal avec une réalité qui, elle, ne possédera jamais les ressources idéalisatrices de l'imagination cinématographique.

Toutes les illustrations qui accompagnent les articles de ce dossier ont été réalisées par Pierre-Louis Suet, spécialement accrédité pour les festivals de 1999 et de 2000.

LA VILLE MISE EN MOUVEMENT PAR LE CINÉMA

GENÈSE DES FORMES SPATIALES ET URBAINES D'UN FESTIVAL

MARIE-HÉLÈNE POGGI

Le Festival de Cannes est un événement cinématographique qui se donne à voir et à comprendre aussi en dehors des salles obscures, ces lieux de projection de films ne constituant que le point d'accomplissement d'une démarche qui conduit finalement chaque festivalier à prendre place dans la salle pour devenir enfin un spectateur. Cette démarche, que l'on peut qualifier de démarche volontaire d'accession au rang de spectateur, doit être considérée, dans son acception spatiale, comme un *parcours*, c'est-à-dire une forme ordonnée de relations des éléments entre lesquels il s'effectue, «suggérant une progression grâce à des instances intermédiaires»¹, si on veut bien la considérer aussi dans une perspective dynamique. Autrement dit, l'approche que l'on se propose de développer ici met l'accent sur un processus de transformation identitaire du festivalier (être en quête de l'identité de spectateur), qui se règle graduellement à travers son déplacement tout entier tendu vers l'entrée dans la salle de projection où s'actualise cet état de spectateur comme réalisation (performance) de son action programmée. Ainsi, entre l'arrivée à Cannes et l'accès aux rangées de fauteuils de la salle de cinéma, le festivalier *passant*² par les hôtels ou autres lieux de résidence temporaire (parkings, bars, snacks ou restaurants, rues et espaces publics) vient marquer de sa présence et de son activité les lieux qui ne sont pas, au sens strict, les lieux du festival; il les mobilise au service de son projet de construction de son statut de spectateur et, s'appuyant sur certains traits ou niveaux de pertinence de ces espaces, les érige en autant d'espaces signifiants qui, pour lui comme pour les autres (festivaliers et non-festivaliers), dessinent et organisent le territoire du festivalier à Cannes.

Avec le *parcours* du festivalier, on a donc affaire à un procès de signification sociale et culturelle qui s'inscrit, de fait, au cœur de la ville de Cannes, substance urbaine qui se voit dès lors ré-informée, voire transformée par l'événement public qui la prend pour cadre³ et dont une des manifestations expressives est l'*activité située* du spectateur. Reprenant la démarche proposée par M. Merleau-Ponty⁴, donnant au corps et à la manière dont il occupe l'espace une place fondamentale dans l'analyse de l'appréhension de l'espace, nous avons considéré les festivaliers comme des «corps en action», pris dans un milieu urbain qui se trouve, dans le même temps, en partie réorganisé pour faciliter la tenue du festival, c'est-à-dire pour faciliter notamment

l'arrivée à Cannes des festivaliers, leur accueil et l'accès des spectateurs aux lieux du spectacle cinématographique.

Les quelques situations types de la vie du festivalier que nous avons retenues, séquences particulières de son parcours, saisies parfois sur le vif grâce à un dispositif d'observation ou d'expériences rapportées par les festivaliers eux-mêmes dans le cadre d'une enquête⁵, nous permettront d'illustrer la manière dont il mobilise la ville, la met en mouvement pour s'engager dans la réalité festivalière et actualiser, dans certaines situations, son état de «spectateur». Elles nous permettront ainsi d'isoler les quelques formes élémentaires à partir desquelles on peut appréhender le festival comme une expérience proprement spatiale, qui met en jeu des lieux (ceux de la ville, ceux du festival) au cours du passage du festivalier, passage fait de déplacements représentant la modalité dominante, voire structurante de la vie du festivalier.

Nous utiliserons ici la distinction que Michel de Certeau établit entre «espace» et «lieu», pour faire de l'espace un lieu pratiqué:

*Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonscrit, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles.*⁶

Se centrer sur la mise en forme spatiale et temporelle du festival au sein de la ville en travaillant sur les pratiques des festivaliers, entendues comme des opérations qui donnent sens à l'espace où elles se déroulent, c'est enfin se donner comme projet, non pas de décrire le territoire lui-même, mais de mettre en évidence la formation du territoire du festivalier et avec lui la territorialisation d'un événement culturel.

CIRCONSTANCES ET CONDITIONS DE LA FORMATION D'UN TERRITOIRE Y être

Le festivalier vient d'un «ailleurs» plus ou moins lointain et, quel que soit cet «ailleurs», ne devient spectateur qu'au cours d'un parcours maîtrisé qui

prend son origine dans sa présence à Cannes. Pour «en être», il faut y être, telle est la formule que nous avons retenue dans une analyse précédente⁷ pour spécifier cette identité et souligner à quel point elle se trouve étroitement liée à l'espace-temps dans lequel elle se réalise. Même si, comme on a pu le voir, être à Cannes n'est pas une condition suffisante pour devenir spectateur du festival, cette localisation n'en constitue pas moins une condition nécessaire, comme une première formalisation de l'«ici» de la situation festivalière par rapport à cet ailleurs qui représente l'autre du festival. On pense bien sûr à cet «autre du festival» figuré par le lieu d'où l'on vient et dont on s'est dégagé, pour un temps, par une mise à distance, mais plus généralement encore à l'ensemble des situations urbaines contemporaines du festival et qui coexistent avec lui dans une grande proximité. Il s'agit bien d'être à Cannes autrement qu'en résidant, ou en touriste par exemple, alors même que l'on s'y retrouve en même temps qu'eux, avec eux; alors même que résidents ou touristes⁸ peuvent, à l'occasion d'une invitation, se trouver dotés potentiellement de cette qualité de spectateur qui vient se substituer à toutes les autres, sous réserve cependant d'adopter un mode différent de fréquentation de cette même ville. Négocier avec cet «autre du festival», à la fois si différent et si proche, nous renvoie du reste à l'étude du processus de distanciation sociale mis en œuvre dans les situations fortement déterminées par la proximité spatiale, problématique sociologique développée par J.C. Chamboredon et M. Lemaire⁹ dans un contexte bien éloigné de celui qui nous préoccupe directement ici, mais que nous ne manquerons pas de voir à l'œuvre en suivant le festivalier dans ses manières d'être présent au festival, de le fréquenter, et de côtoyer ceux qui le fréquentent aussi, mais en «badauds», en spectateurs du spectacle organisé qu'est le festival comme événement public.

La nécessité d'y être conduit donc le festivalier qui arrive à Cannes à se confronter à deux types de lieux. Il a, d'une part, affaire à la ville dans laquelle il est immergé dès son arrivée, côtoyant les autres types d'acteurs urbains définis par leur pratique, par leur

régime d'action. Il a, d'autre part, affaire au festival comme organisation repérable *dans* l'espace urbain. Ainsi l'arrivée à Cannes, par la route, donne rapidement au festivalier l'impression d'une ville qui échappe, en partie, au régime ordinaire de la vie urbaine. Itinéraires modifiés, panneaux indicateurs supplémentaires, circulation de plus en plus difficile au fur et à mesure que l'on approche du centre-ville jusqu'à devenir très réglementée, pour ne pas dire filtrée, aux abords de la Croisette... La liste n'est pas exhaustive mais, bref, toute une série d'indicateurs relatifs à la circulation et à la signalétique urbaine matérialise, pour le rendre ainsi manifeste aux yeux de tout automobiliste, un changement profond dans le domaine de l'accessibilité qui, associée à la diversité des populations et des modèles culturels, constitue pourtant le trait générique de la ville¹⁰. La réalité festivalière est présente en ville et en modifie les contours habituels: un élément de la diversité de la vie cannoise prend le pas, pour un temps, sur les autres et vient redistribuer l'ensemble. Ceux qui résident et travaillent à Cannes le savent bien, eux qui, pendant plus de dix jours, voient leur « routines » mises à mal quotidiennement et sont tenus d'ajuster leurs trajets et leur « timing » aux contraintes imposées par l'actualité culturelle de la ville.

Espace englobé/espace séparé

Identifiable donc, à partir de la ville, par ce qu'il laisse voir de son ordre propre (ordre local) qui se superpose à l'ordre quotidien de la ville, le festival se donne d'entrée comme une partie bien circonscrite du territoire urbain et assigne du coup un rôle clair au festivalier: d'abord *atteindre* le lieu du festival pour pouvoir ensuite *aborder* puis *intégrer*, définissant par là même les données élémentaires, considérées ici comme des séquences¹¹ du programme d'action qui va régir son parcours de spectateur. Pour ce faire, il va avoir à se distinguer des autres pratiquants de la ville et à prendre position vis-à-vis de ce lieu particulier désigné.

Cette représentation schématique de l'expérience initiale, vécue par tout festivalier au tout début de son parcours, laisse d'abord apparaître le festival comme

une région interne de la ville, un *intérieur englobé* qui, pour un temps, prend valeur de région homogène, dont la signification, univoque, ne prête pas à confusion: elle désigne le centre du rassemblement international, temporaire mais stabilisé, du monde du cinéma. En tant que région interne, englobée mais distincte, le festival se définit par la limite qu'il impose, une limite de type *frontière* qui détermine un au-delà et un en-deçà, une limite donc qui se franchit selon certaines conditions et dont les fameuses barrières que le festivalier connaît bien sont la meilleure illustration. Nous y reviendrons après avoir défini le festival comme région interne de la ville.

En fait, si l'on s'attache à recenser les espaces et les équipements réservés pendant la période du festival (le Palais des festivals et des congrès, ses annexes – qui comprennent les salles de projection et accueillent le marché international du film – et son parking souterrain, le Forum, mais aussi les hôtels Majestic, Hilton, Carlton, Martinez notamment, où sont installés les vedettes, les professionnels du cinéma et les principaux médias qui couvrent l'événement), on constate que l'on a affaire à des espaces somme toute très localisés dans un périmètre relativement restreint par rapport à la ville. C'est le boulevard de la Croisette, compris entre la place du Général de Gaulle à l'ouest et l'hôtel Martinez à l'est qui, en ville, matérialise la limite et enclôt le territoire du festival. Le volume et l'intensité des activités relatives au festival concentrées dans cette zone dotent ainsi le boulevard urbain d'un nouveau statut: celui d'espace de la limite, sorte de clôture urbaine dont on ressent les effets pratiques bien au-delà du périmètre ainsi circonscrit. À partir du boulevard Carnot, on perçoit nettement une diminution notable du degré de porosité des espaces urbains: flux difficile, ralenti, embouteillages, etc., sont autant d'indices de la fermeture progressive de l'espace urbain. Pour décrire plus précisément encore ce processus en s'appuyant sur des opérateurs de disjonction dans l'ordre du parcours urbain qui permettent de spécifier aussi des catégories d'acteurs sémantiquement différentes, on peut observer, dès le carrefour de la place Vauban par

exemple, une pratique plus discriminante des espaces de circulation qui distingue, parmi les usagers de la route, ceux qui prennent coûte que coûte la direction de « la Croisette » et ceux qui l'évitent, soit parce qu'ils n'ont rien à y faire, et qu'à cette époque il vaut mieux ne pas avoir à y passer, soit parce que, plus familiers des espaces cannois, ils connaissent les chemins détournés permettant d'autres accès, moins engorgés, vers le centre-ville. Ainsi s'opère une première partition qui scinde les usagers de la route en deux catégories, selon qu'ils actualisent la nécessité de rejoindre les lieux du festival pour les uns ou de s'en éloigner pour les autres. Les premiers seront réputés être des festivaliers qui entrent dans la séquence « atteindre le lieu du festival », alors que les seconds seront classés dans la catégorie des résidants ou encore des actifs, présents à Cannes pour travailler ou pour exercer tout autre type d'activité non directement lié au festival. Ces derniers représentent « les autres du festival » associés à cet « ailleurs du festival » que nous évoquions déjà plus haut. En tout cas, l'effet produit au-delà du lieu même de la pratique festivalière que nous venons de décrire dessine autour de lui une région *sensible*, dont l'étendue peut varier selon les jours et les heures, le rythme du festival faisant bouger ses limites toujours mouvantes. Si le centre-ville est l'espace de la polyactivité par excellence et que s'y côtoient des publics dont les raisons de la présence ne sont pas, directement et de façon univoque, identifiables, on voit bien ici que cette *région sensible* constitue en fait une région « arrière »¹² du festival, dans laquelle s'amorcent les mécanismes qui vont définir et régir le territoire même du festival : une accessibilité restreinte et réglementée des lieux, articulée à une *exposition* maximale des festivaliers.

Mais nous n'en aurons terminé avec la mise en lumière des conditions de formation du territoire du festival qu'après avoir envisagé aussi ce même schéma d'entrée en ville, représentant l'expérience initiale de tout festivalier, dans son aspect dynamique, c'est-à-dire sous l'angle du mouvement qui le caractérise. En effet, si l'on voit bien se dessiner une région qui se délimite géographiquement, on voit bien aussi que ce

processus ne s'opère effectivement qu'à travers une structuration de pratiques sociales qui s'organisent soit selon un projet de franchissement pour aller à l'intérieur, soit sur un projet d'évitement qui conduit à rester à l'extérieur du festival. Dans ce dernier cas, c'est la notion de *césure* entre les deux lieux qui prend concrètement forme, faisant de la « région arrière » une sorte *d'entre deux mondes* qui contribue à les dissocier clairement. La représentation du festival comme *espace englobé* est alors caduque. On peut dire que pour tous ceux qui « évitent », le festival est un *espace séparé*. À l'inverse, dans le premier cas s'actualise plutôt la notion de *seuil* qui assure la liaison entre la ville et le festival *via* la « région arrière ». À partir de là, le festivalier, qui prend en charge le parcours et s'inscrit dans le projet de franchissement, se définit comme étant le principal énonciateur du festival comme *espace englobé*, mettant ainsi en évidence le type de compétence requise pour devenir spectateur : sa capacité à *passer* d'une région de signification (la ville) à l'autre (le festival) afin d'intégrer, à terme, le lieu du festival, et *en être*, comme nous disions plus haut.

Parmi les conditions de formation du territoire du festival, il nous faudra compter sur cette faculté à produire de l'espace qui s'ancre dans les différentes modalités du « passage » mises en œuvre par le festivalier, jouant à chaque séquence de son parcours la confrontation des lieux (ville/festival) à partir d'une double opération de reconnaissance et d'interprétation des signes ou indices qui témoignent de l'inscription territoriale du festival dans la ville.

AU FIL DU PARCOURS, LA GENÈSE D'ESPACES INTERMÉDIAIRES *De la ville au festival, les traces du passage*

Dans le cadre de la réalisation de la séquence « aborder le lieu du festival », le festivalier est aux prises avec un espace urbain marqué par toute une série de signes plus ostentatoires de la présence et de l'ordre festivalier.

Banderoles, bannières, tentures, photos et affiches *habillent* la ville en festival et l'affublent, en quelque sorte, d'une *accréditation* du même type que celle que

les festivaliers arborent autour du cou ou sur leur corps, grâce à une épinglette. Rappelons rapidement que celle-ci, officiellement remise par l'organisation du festival, désigne aux yeux de tous le festivalier comme « ayant droit », signifiant à la fois son statut privilégié d'invité et son droit d'entrer¹³ dans les lieux réservés. Elle en fait un festivalier « patenté » qui peut agir *ès qualités* et devenir, à tout moment, un spectateur. Grâce à elle, on peut le repérer et il peut, lui-même, se repérer dans la multitude d'espaces qui, affectés à l'activité festivalière, lui sont dès lors réservés. Cet insigne, qui révèle le fonctionnement interne du festival, est généralement toujours porté, faisant ainsi du corps de chaque festivalier un élément constitutif du territoire du festival et donnant à ce dernier une allure de « bulle » dont les contours suivent les corps « badgés » qui se déplacent, y compris dans les espaces non affectés exclusivement aux festivaliers. On parlera alors de création de « poches festivalières », c'est-à-dire de génération d'espaces qui participent de sa logique symbolique tout en étant en dehors même du territoire. Nous aurons l'occasion de prendre en considération ces cas d'extra-territorialité qui donnent à voir comment le festival s'approprie la ville. Revenons à la notion d'accréditation, qui prend ici la forme d'un signe extérieur d'appartenance pour préciser le sens qu'elle prend quand on l'applique à la ville. Parler d'*accréditation* pour qualifier l'effet produit par le traitement dont la ville est l'objet comme support des supports de communication du festival, c'est souligner le fait que la ville devient la *façade* du festival qui lui assure non seulement une dimension extérieure visible, mais encore un pouvoir d'agir sur cet extérieur du territoire en orientant les pratiques qui s'y déploient. Bannières, affiches, banderoles et photos façonnent les abords du festival et les balisent à l'usage du festivalier. Ce que l'on propose ici, comme étant le premier type de signes extérieurs du festival dans sa « région avant », n'opère efficacement que dans une association à d'autres qui, ensemble, viennent confirmer « le passage » de la ville au festival.

Parmi les autres signes, il faut faire une place particulière aux barrières qui organisent le

fonctionnement des abords du festival au sein de l'espace public urbain et qui modalisent les principales formes du rassemblement du public quand il aborde le lieu du festival. La limite de type frontière, qui constitue le fondement topologique du festival comme lieu, se trouve en effet redoublée par un dispositif, plus ou moins stable, de barrières métalliques dont la forme (pleine ou évidée) et la couleur (grise, blanche, noire) varient. Certaines portent même au centre le sceau du festival: la fameuse palme peinte en blanc sur fond noir dans un médaillon.

On trouve les barrières grises, les plus banales, plutôt à l'entrée du parking souterrain du Palais du festival; les noires, portant l'emblème du festival, sont fichées dans le bitume et bordent le côté interne du boulevard de la Croisette; les barrières blanches évidées canalisent sur l'esplanade, dans sa partie la plus proche des marches du palais, les flux de spectateurs qui présentent une accréditation et une invitation pour assister à une projection; les blanches pleines, enfin, matérialisent, dès la sortie de leur véhicule, le chemin que parcourent les artistes et les personnalités du cinéma qui se rendent à la projection et qui participent du spectacle programmé.

L'aménagement de cette « région avant » du festival relève du modèle bien connu de la chicane, donnant au seuil une configuration particulière dans laquelle l'abord du lieu devient problématique, et ce, d'autant plus que ce dispositif n'est pas totalement stabilisé. En effet, certaines barrières sont régulièrement déplacées par les organisateurs du festival, selon les moments de la journée: enlevées, réinstallées, voire renforcées les mouvements dont elles sont l'objet en font, en fait, un dispositif mobile particulièrement efficace pour indiquer aussi l'ampleur de l'événement attendu et la tension qu'il suscite entre l'intérieur et l'extérieur.

Cet agencement complexe, qui régule les abords du festival, n'est pas sans effet sur la modification des lieux sur lesquels il porte. La transformation, rendue tangible par les pratiques dont ils sont alors l'objet, nous permet de mettre en évidence la génération des espaces intermédiaires qui assurent la liaison entre l'extérieur et l'intérieur.

De la ville au festival, la composition d'espaces médians à partir des espaces urbains



La transformation des parkings proches du palais, et notamment celui du Palais des festivals, en vestiaires occasionnels, constitue un exemple notable dans ce domaine. Par le jeu des barrières disposées à l'entrée, qui permettent de filtrer l'accès pour le

réserver, à partir de 18 heures environ, aux usagers munies d'une accréditation ou d'une invitation à la projection, le parking se ferme au «tout public»: dès 19 heures, il est quasiment impossible d'y accéder en voiture. À toute allure, c'est là qu'on enfle la tenue adéquate pour la soirée. Arrivés trop tard à Cannes pour passer se préparer à l'appartement, les festivaliers profitent de cet accès réservé pour convertir la fonction parking en fonction «loge»: *la loge des spectateurs*. Sous le regard des acteurs de cinéma, dont les photographies encadrées font office de fiches signalétiques du parking, les festivaliers accrochent leurs cintres à la portière de la voiture, ajustent le maquillage dans le rétroviseur, se parent rapidement pour faire leur entrée dans le haut lieu (au-dessus). Plus tard, après la «séance», on assiste parfois au mouvement inverse: les habits de «parade» sont remisés et l'opération se passe tout aussi naturellement. Comment pourrait-il en être autrement? Tous ceux qui circulent ici à ce moment-là vivent la même situation, et les regards amusés ou les sourires affichées devant ces scènes toujours discrètes d'habillage/déshabillage rappellent une confraternité de cour d'école. Ce type particulier d'échange entre «usagers du parking», qui, dans le cours de l'action qui les mène au festival, interprètent les indices fournis par le lieu même (connexion du parking au palais dont il est le sous-sol, parois couvertes de photos de cinéma, accès filtré), constitue donc une sorte de procédure de justification qui permet de s'assurer d'un accord de principe sur le sens de l'action menée conjointement par les acteurs de la situation. La nouvelle configuration du parking, toute provisoire qu'elle soit, relève d'une compétence de contextualisation, pour reprendre la terminologie employée par I. Joseph pour présenter la figure du «passant» et spécifier avec elle «la compétence majeure dans cette culture urbaine de l'intervalle»¹⁴. Mais elle ne représente qu'une des formes que prend la composition d'espace générée par le dispositif des barrières, puisqu'il structure ici un lieu confiné, fonctionnel (il règle le stationnement), prédisposé à la fermeture tout autant que prédisposant à des

positions (si l'on stationne toujours sa voiture, d'ordinaire on n'y stationne pas).

En suivant le parcours du festivalier dans la réalisation de la séquence «aborder les lieux», on débouche, au sortir du parking, sur l'esplanade. C'est, cette fois, un lieu urbain disposé à l'ouverture qui se trouve soumis au régime des barrières, dont l'une des fonctions est de contenir la foule rassemblée qui souvent stationne et occupe la place sous forme d'attroupement. Dans sa progression vers les salles obscures, le festivalier se trouve donc immergé dans la foule d'un public très hétérogène qui ne vient pas chercher la même chose que lui. Cette foule, dont il fait pourtant partie, il doit finalement s'en distinguer : traverser l'esplanade pour sortir de la foule et s'associer au groupe, plus restreint et plus homogène, des festivaliers qui prend alors forme dans les files canalisées par les barrières blanches évidées qui constituent les différents *couloirs* d'accès au lieu, distribuant les festivaliers munis de billets selon la logique interne du lieu (secteurs, rangées de la salle de spectacle).

Ces couloirs débouchent tous sur le côté droit (vu d'en-bas) des marches du palais, sorties latérales, échelonnées, qui permettent de réguler le flux d'entrée en fonction de l'arrivée des artistes. C'est donc latéralement que se fait la jonction avec ce qui fait figure d'entrée principale : celle réservée aux personnalités associées au spectacle est orientée par une double rangée de barrières blanches pleines qui tracent le chemin du boulevard de la Croisette aux marches du palais.

Avec son triple système de barrières, celui qui rassemble la foule, celui qui la dissocie des spectateurs «patentés» et celui, enfin, qui isole de l'une comme des autres les artistes et les personnalités du cinéma qui font partie de la programmation, l'esplanade devient un espace intermédiaire complexe au regard de la relation qu'il organise entre la partie interne du festival et sa partie externe en liaison avec la ville. En effet, les barrières qui ceignent l'esplanade matérialisent la clôture et avec elle la représentation du territoire du festival comme espace englobé. Dans ce

sens, l'esplanade, aux abords du palais, appartient déjà à l'interne. Par le jeu de ce que nous avons appelé, d'une part, les «couloirs latéraux» d'accès au lieu et, d'autre part, le «couloir principal», l'esplanade se donne à voir, dans son fonctionnement, comme le seuil d'entrée vers l'intérieur ; espace seuil qui présente la particularité d'être une projection «éclatée» de l'organisation intérieure auquel il permet l'accès, puisque les «couloirs» opèrent deux distinctions qui trouveront leur traduction dans la salle de projection : la première entre la sélection d'artistes et de personnalités associés à la projection qui seront placés au centre, dans la partie avant de la salle, et l'ensemble des spectateurs munis d'une invitation qui prendront place autour ; la deuxième au sein même des spectateurs selon le secteur qu'ils occupent dans la salle, plus ou moins proche du centre. La partition réalisée sur l'esplanade correspond à un mode hiérarchisé de répartition dans la salle. Entre l'esplanade et la salle, et dans l'espace-temps limité, mais fortement ritualisé¹⁵, de la montée des marches, les deux flux se rejoignent, les distinctions s'effacent dans une grande proximité que certains festivaliers recherchent ardemment¹⁶, même si bien sûr le maître de cérémonie, en haut des marches, n'annonce publiquement que la montée des «stars». Enfin, les barrières structurent aussi l'esplanade ainsi organisée comme le lieu d'un spectacle, celui que le festival offre «hors projections» comme une première partie. Pour nombre de personnes issues de la foule, les barrières deviennent des points d'appui, sortes de balustrades à partir desquelles la foule trouve un principe d'organisation en se positionnant, à l'extérieur, comme spectateurs de ce qui se passe dans cette partie externe de l'intérieur. Certains, habitués, s'installent tôt et attendent, juchés sur un tabouret ou un petit escabeau, de profiter pleinement des scènes d'arrivée. Pour ceux qui sont plus loin, moins bien placés, les scènes sont, comme par exemple la montée des marches, retransmises sur un écran géant. Les badauds et leurs manières «d'habiter» l'esplanade ont sans doute contribué, pour leur part, à attester de la valeur cérémonielle de ce «spectacle», puisqu'il se trouve

retransmis aussi à l'intérieur, sur le grand écran de la salle de projection, à l'attention des spectateurs confirmés déjà installés. Le dispositif visuel est reconduit pour suivre la sortie qui permet à la collectivité des spectateurs réunis dans la salle de se défaire très progressivement, jusqu'à se fondre dans la foule.

Pour conclure sur cet espace complexe construit à travers la réalisation des deux phases principales du parcours, «aborder le lieu» et «intégrer le lieu», il reste encore à préciser que l'accès au rang de spectateur, aboutissement réussi du parcours du festivalier, est toujours temporaire: chaque jour, pour chaque projection, cette partie du parcours qui concerne la «région avant» du festival est rééditée. Il y a, dans la reproduction de ces phases du parcours, quelque chose de l'ordre du phénomène d'habitation, qui donne au festivalier qui séjourne suffisamment longtemps, ou qui n'en est pas à son premier séjour, une certaine familiarité qui le dispose à une maîtrise plus parfaite de l'ensemble du dispositif, notamment dans la gestion des espaces-temps où se réalise le franchissement du dernier seuil évoqué plus haut: celui qui ouvre l'accès aux marches pour les séances officielles. L'étude des situations d'échec, d'une part, qui se traduit par un refoulement, et de stratégie réussie d'entrée sans billet pour la séance, d'autre part, que nous avons pu mener¹⁷, montre bien l'importance d'un savoir-faire du festivalier construit sur un contrôle assuré des effets de seuils et de ses retombées identitaires, puisqu'il s'agit, dans cet ultime passage, de devenir spectateur. Ce statut, jamais acquis définitivement, on l'a dit, ne s'actualise véritablement que dans la salle ou, mieux, dans l'occupation de la salle; pratique qui associe, directement et sans aucun doute possible, «avoir» (avoir une place) et «être» (être spectateur). Le processus d'appropriation et son socle territorial trouvent ici une forme exemplaire: c'est dans l'occupation de la salle que se construit le «corps» des spectateurs, et qu'advient pour chacun d'eux le sentiment *d'en être*. Prendre dûment possession de sa place dans la salle, forme expressive de l'être spectateur, est un acte performatif, dont

l'efficace est sociale: avènement du sentiment identitaire pour soi comme aux yeux des autres. À observer ce qui se passe dans la salle avant le début de la séance, on comprend bien que ce statut est *gagné* et qu'il n'est pas gagné pour tout le monde: on s'inquiète de l'arrivée d'un tel, on ne peut réserver trop longtemps une place non occupée, on jette des regards circulaires dans la salle pour prendre la mesure de l'ensemble auquel on appartient désormais, on se félicite parfois, entre amis, de se retrouver là et de partager, comme dans une communion, ce qui nous réunit... Dans ce sens, «Intégrer le lieu», c'est donner forme à un espace de semblables dont on retrouve parfois des traces en ville.

De la ville au festival, la formation d'extraterritorialité

On a jusqu'ici considéré le parcours du festivalier comme un déplacement tendu vers sa phase finale: l'entrée dans les salles de projection. Certes les séquences «atteindre le lieu», «aborder le lieu» et «intégrer le lieu» constituent des moments forts de ce parcours et sont donc privilégiées pour mener l'analyse des formes qui rendent le festival présent à la ville. Pourtant, on n'aura pas complètement rendu compte de ce parcours si l'on ne s'attache pas aussi aux autres espaces urbains, fréquentés par le festivalier au cours de son séjour. Parmi eux: ceux qui sont situés à proximité immédiate du festival, mais en dehors des limites fixées par le dispositif de barrières, et qui continuent d'appartenir au registre ordinaire de la vie urbaine. La rue, bien sûr, en fait partie, et l'observation de la circulation piétonnière laisse apparaître la formation de cohortes de corps «badgés», affublés de sacs à l'enseigne du festival, dévoilant programmes, journaux et autres types de documents du festival. Comme on l'a déjà évoqué plus haut, la densité des festivaliers, considérés comme des corps en mouvement *identifiables*, forme, dans l'espace public, des «poches festalières» qui troublent notamment l'ordre de la rue en tant qu'elle est d'abord une société d'anonymes. Mais ce sont les cafés du boulevard de la Croisette, et notamment ceux qui sont situés entre le Casino et l'esplanade G.-Pompidou, de même que les

bars, *snacks* et restaurants des rues perpendiculaires à la Croisette et à la rue d'Antibes, qui offrent à l'observateur de nombreux exemples de formation de ces « poches festivalières », qui sont tout autant des coins de replis, de repos entre deux séances, que des lieux de rendez-vous (regroupement/dégroupement) où se préparent les programmes des journées et des soirées, où se discutent les films vus ou à voir. Si ce sont des espaces privilégiés de l'échange, il ne s'agit pas là que d'échanges entre personnes qui se connaissent déjà : la communication s'installe aussi entre les festivaliers, ces inconnus qui ne sont jamais finalement ni des anonymes ni des étrangers, et qui reconnaissent à leur badges qu'ils appartiennent au même monde. On assiste là à des échanges d'avis, à des trocs de billets, on se « tuyaute » aussi, parfois, pour entrer dans les fameuses soirées cannoises. Cette complicité qui s'installe n'est pas seulement un mode de relation entre clients-festivaliers, elle règle aussi, pour peu que l'on prenne ses habitudes dans un de ces établissements, les interactions entre le (ou les) serveur(s) et les festivaliers. Le registre privé des relations prend le pas sur le registre public plus conventionnel : il arrive que le serveur vous appelle par votre prénom repéré sur votre badge, qu'il vous interroge sur votre journée, qu'il s'étonne de vous voir seul, qu'il plaisante sur votre allure (fatigué?) ou qu'il fasse preuve d'une bonne connaissance (déjà!) de vos habitudes de consommation.

Cette modalité particulière du séjour du festivalier, faite de présences périodiques mais régulières, et les traces d'installation d'une sociabilité de semblables – ou encore de complices – signent là encore le passage de la ville au festival à travers une opération d'interprétation des indices de la réalité festivalière fournis par le cadre et ses acteurs (bars à proximité du festival, qui accueillent des festivaliers affichant parfois ostensiblement leur statut). Cela peut aller jusqu'à la transformation du bar en lieu de travail pour ces professionnels du festival que sont les journalistes : deux ou trois tables, dans un coin, occupées quotidiennement par le même journaliste qui prépare ses interviews ou revoit ses notes pour un article.

Territoires temporaires du festivalier, les bars constituent les régions excentrées du festival où se rassemblent ceux qui en viennent et y vont. Si les festivaliers qui circulent dans les rues proches du festival en déplacent, avec eux, les limites, donnant ainsi l'image d'un territoire mouvant qui diffuse dans le tissu urbain jusqu'à s'y dissoudre, la mutation des bars témoignent, elle, d'une emprise ponctuelle et localisée du festival sur la ville.

LA TERRITORIALISATION DU FESTIVAL

En bons cinéphiles, en festivaliers centrés sur leur passion, sur leur volonté de voir le plus de films possible pendant leur séjour, les personnes que nous avons interrogées sur les espaces qui font, à leurs yeux, le festival, citent en majorité et dans cet ordre le palais, ses marches et son marché (MIF), le Forum, la Croisette, les cinémas... Fait d'énumération de noms de lieux, comme autant de points sur une carte, leur discours sur cette question délimite certes un espace plus limité que celui que nous fournit l'analyse du parcours, mais il formalise clairement l'espace du festival comme un espace qui s'énonce à partir du Palais des festivals, dont il est le centre reconnu. Même si, pour nombre de personnes interviewées, il n'est pas le seul lieu fréquenté, il constitue cependant un point de repère majeur à partir duquel s'organise leur journée : il se trouve au cœur des routines du festivalier. Parce que le palais fait office de point de ralliement (c'est là que le festivalier retire son accréditation en arrivant, mais aussi ses places, tous les jours), le spectateur y retrouve ses compères. Plus significativement encore, il cristallise tous les enjeux liés à la fréquentation et à l'accès que nous avons soulignés tout au long de ce travail. Espace centré sur le palais donc, mais aussi espace centripète, qui renvoie à la périphérie tous les autres lieux que le festivalier est amené à fréquenter pendant son séjour, et qui secondarise les activités non directement orientées vers l'actualisation de son destin de *spectateur*. On notera, en outre, que cette orientation centripète, qui traduit un phénomène de tension qui ramène en quelque sorte la ville au festival, contribue

à définir une nouvelle toponymie des lieux: personne ne vous parlera par exemple de l'esplanade G.-Pompidou, mais vous dira «la place devant le palais», «en bas des marches»¹⁸.

Finalement, même si les festivaliers interrogés semblent apparemment peu sensibles à cette représentation *mouvante et excentrée* du territoire du festival que nous avons vu prendre forme, gagnant sur la ville et perturbant son régime ordinaire de fonctionnement et ses modes de sociabilité, ils décrivent, dans leur délimitation centrée et centripète, cette région interne, englobée, spécialisée dans ses activités tout autant que par les pratiques qui s'y déploient, dont nous avons déterminé les formes dominantes et dont nous avons mis au jour le fonctionnement, y compris à l'extérieur. Ce que nous avons voulu montrer en travaillant à partir du modèle du parcours, c'est que la territorialité ne se construit pas seulement par et à travers une opération de délimitation, mais aussi par les déplacements et les types de franchissement que les caractéristiques mêmes de la délimitation infèrent directement ou rendent possibles, et cela compte tenu des types d'acteurs sociaux engagés. À partir de la définition d'un territoire du festival topologiquement fondé sur une limite de type frontière, et orienté par le programme d'action des festivaliers composé de trois séquences, nous avons développé les premiers éléments d'une matrice sociosémiotique de définition des «aspects»¹⁹ du territoire festivalier pour traiter des manières de faire l'espace, comme on le fait quand on s'intéresse aux manières de dire, en tant qu'elles construisent «une communauté de langage définie par le rapport conflictuel entre des règles de grammaire et des règles d'usage»²⁰.

NOTES

1. A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979, p. 269.
2. Terme que l'on comprend ici comme une modalité générale qui recouvre différents modes de pratique des espaces cités, allant d'une «traversée» à l'installation quasi «appropriative», matérialisant des «espaces réservés».

3. Nous reviendrons sur cette notion de «cadre».

4. M. Merleau-ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

5. Enquête menée essentiellement par un questionnaire administrée auprès du public du festival en mai 1999 et mai 2000. Dans l'enquête, nous avons intégré une phase dite d'entretien «court» qui permettait notamment de revenir sur «l'espace-temps du festivalier», aspect abordé dans le questionnaire d'enquête à travers des questions plus fermées (questions 5 et 11: «votre séjour à Cannes»; «Avez-vous déjà participé à une fête au Festival de Cannes cette année?») pour se donner les moyens de saisir la manière dont l'activité du festivalier s'inscrivait (ou non) dans une pratique plus globale de la ville et de repérer les lieux qui organisent concrètement le territoire du festivalier pendant son séjour. D'autre part, l'administration même de l'enquête a été l'occasion, pour les enquêteurs, de mener des observations sur les modes de présence des festivaliers.

6. M. de Certeau, «Pratiques d'espace» (III^e partie), dans *L'Invention du quotidien*. Arts de faire, Paris, U.G.E., 1975, p. 171-227, notamment p. 208.

7. M.-H. Poggi, «Les spectateurs vus de la ville. Pour une approche située de l'être spectateur», dans E. Ethis (sous la dir. de), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001, p. 117.

8. Selon les données de l'enquête, les résidents cannois représentent 28,9% de notre échantillon.

9. J.C. Chambredon et M. Lemaire, «Proximité spatiale et distance sociale: les grands ensembles et leur peuplement», *Revue française de sociologie*, XI, Paris, 1970, p. 3-33.

10. Nous faisons référence ici à l'approche développée par U. Hannerz, *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Minuit, 1983.

11. Nous reprenons ici une notion propre à la sémiotique narrative.

12. Selon la terminologie employée par A. Giddens, *La Constitution de la société*, Paris, P.U.F., 1987, p. 163-200.

13. On sait qu'il existe plusieurs types d'accréditation faisant varier ce droit d'entrée pour lui donner une extension plus ou moins grande.

14. I. Joseph, «Les compétences de rassemblement, une ethnographie des lieux publics», *Enquête* n°4, Marseille, Éd. Parenthèses, 1996.

15. Nous renvoyons sur ce point particulier à la contribution de P. Lardelier, «La montée des marches. Une lecture sémio-anthropologique du Festival de Cannes», dans E. Ethis (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 91-109.

16. On a pu observer le développement de stratégies de la part de certains pour n'entamer leur montée des marches que dans l'entourage des stars ou personnalités, profitant de l'occasion pour se trouver sous les crépitements les plus vifs des appareils photo et se donner ainsi une chance d'immortaliser ce moment...

17. M.-H. Poggi, *op. cit.*, p. 127-130.

18. Devant/derrière, en face, à droite/à gauche, à côté, à l'intérieur/en dehors du palais (ce dernier terme servant à évoquer les autres lieux de projection); quelques exemples de création d'un vocabulaire *ad hoc*, c'est-à-dire circonstancié et situé, dépendant strictement de la situation d'énonciation et donc peu transférable au-delà.

19. Cette notion issue des sciences du langage est reprise et travaillée par P. Boudon, «Catégoriser la forme spatiale – Approche sémiotique de la catégorie de l'aspect dans la formation du territoire», dans S. Ostrowsky (sous la dir. de), *Processus du sens – Sociologie en ville* n°2, Paris, L'Harmattan, 2000.

20. D. Hymes, «Foundations in Sociolinguistics», University of Pennsylvania Press, 1974, réf. citée par I. Joseph, *op. cit.*, p. 117.

UNE POLITIQUE DU CINÉMA: LA SÉLECTION FRANÇAISE POUR CANNES

FRÉDÉRIC GIMELLO-MESPLOMB ET LOREDANA LATIL

Le Festival de Cannes n'a pas de politique culturelle
Gilles Jacob

Le Festival international du film existe depuis plus de cinquante ans. Le règlement de la première édition (interrompue par la déclaration de guerre de 1939) en a précisé le principal objectif: «développer l'art cinématographique sous toutes ses formes»¹. Ainsi, Cannes se présente, à l'origine, comme un festival qui entend privilégier les caractéristiques artistiques du cinéma. À cette époque, seul l'État contrôle l'organisation de l'événement cannois. Dès sa reprise effective, en 1946, une association autonome est chargée de son organisation, et le contrôle de la manifestation échappe en apparence aux pouvoirs publics. En apparence seulement, car nombreux sont les domaines jugés «sensibles» (sélections des films français, budget, invitations des pays étrangers...) qui resteront sous son autorité au cours des décennies qui vont suivre. Si bien que cet intérêt renouvelé de l'État français pour le Festival de Cannes nous amène à nous poser un certain nombre de questions. Le palmarès de la Palme d'or ne semble pas avoir été très favorable au pays organisateur, ce qui tendrait à démentir la présence d'une suprématie nationale dans les débats autour du choix des œuvres devant être primées; car bien que la France obtienne la troisième place dans l'attribution des Palmes (10), se situant après l'Italie (11) et les États-Unis (17), trop peu des 180 films présentés par la France en compétition officielle de 1946 à 2001 reçurent la récompense suprême (*Antoine et Antoinette*, *Les Maudits*, *La Symphonie pastorale*, *Le Salaire de la peur*, *Le Monde du silence*, *Orfeo Negro*, *Une aussi longue absence*, *Les Parapluies de Cherbourg*, *Un homme et une femme*, *Sous le soleil de Satan*) pour croire en l'action d'un éventuel «lobby» français sur la compétition. Les interrogations que suscite cet intérêt des pouvoirs publics sont d'un autre ordre. Quelles ont été les orientations esthétiques données au festival au cours des années qui suivent sa reprise en 1946? La mise en place de la politique de soutien au cinéma français, qui, à deux années d'écart, coïncide avec l'année de la reprise du festival, n'a-t-elle pas usé de ce dernier en en faisant une place forte de la politique extérieure de

l'État en matière de cinéma? Les préoccupations de la tutelle étatique française se sont-elles toujours tournées vers une quête du développement de l'art cinématographique ou ont-elles parfois privilégié d'autres voies (celle d'une qualité «standard» par exemple, dont on sait qu'elle fut parfois encouragée par l'État français²)? Si tel est le cas, le Festival de Cannes possède bien une politique culturelle.

La présence d'une possible filiation entre les politiques nationales visant à l'encouragement de la qualité artistique et le Festival de Cannes peut s'observer par un même mode de sélection des films, faisant appel dans les deux cas à des collègues d'experts nommés par le ministre de la Culture sur proposition du directeur général du Centre national de la cinématographie (C.N.C.)³. L'une de ces commissions a notamment été, durant des années, chargée d'étudier le cas des films français dignes d'être sélectionnés pour la compétition officielle de la Palme d'or⁴. Aussi, afin d'obtenir le profil d'une éventuelle politique culturelle du festival, nous nous sommes limités aux films sélectionnés par cette commission, qu'il a fallu, dans un premier temps, répertorier (180 films furent dénombrés comme ayant appartenu à la sélection officielle depuis l'origine du festival), puis regrouper par grandes tendances esthétiques (la nouvelle vague, le cinéma de la «Qualité», par exemple). Dans un second temps, nous avons effectué une analyse comparative de ce corpus de films avec celui des films français bénéficiaires, depuis 1948, de primes sélectives à la qualité accordées par les commissions d'État après 1948 (principalement la commission de l'Avance sur recettes). Cette confrontation avec les films français subventionnés fait ressortir quelques pistes exploratoires que l'action des mouvements sociaux, qui composent le milieu des professionnels de l'audiovisuel (réseaux culturels, syndicats, groupes d'intellectuels constitués ou autoconstitués autour d'un film, commissions de sélection, etc.), vient authentifier. Enfin, la perspective historique, indispensable à ce type d'approche, replace les stratégies d'accession à la compétition officielle que nous avons pu mettre au jour dans le cadre plus

général des stratégies d'accès aux dividendes générés par la valeur symbolique des biens culturels.

LES ANNÉES 1950 ET 1960

Une sélection française d'avant-guerre

Ce n'est qu'en 1948 que, sous la pression de syndicats du cinéma échaudés par deux années de luttes politiques pour la révision des accords Blum-Byrnes, le gouvernement français introduit une aide directe à la production cinématographique, baptisée, dans l'urgence de sa mise en place, «loi temporaire d'aide à l'industrie cinématographique». Cette aide⁵, fondée sur le versement, au secteur de la création, d'une fraction du prix du ticket de cinéma, redistribuée dès sa mise en place des sommes importantes aux producteurs français. Elle parvient à remettre en quelques mois les techniciens du cinéma au travail et elle contribue à la relance d'une production française qui est au plus mal après les années de guerre. Elle est complétée au cours des années 1950 par d'autres mesures d'encouragement artistique qui permettront à de très nombreux films français de se faire et, pour certains, d'être présentés au Festival de Cannes. Cinquante-quatre films français sont sélectionnés pour la compétition officielle entre 1946 et 1960. À en juger par les films sélectionnés, l'académisme esthétique des années 1950, connu sous le nom de «Qualité française» (en raison de l'esthétique conventionnelle de ses sujets, de la rigidité de sa mise en scène et de l'absence de renouvellement de ses créateurs), trouve à Cannes un espace promotionnel de première importance. Si bien qu'entre 1955 et 1960, alors que le cinéma français connaît une vitalité esthétique et thématique sans précédent, notamment marquée par l'émergence de plusieurs mouvements esthétiques (la «nouvelle vague», le «groupe des Trente», le cinéma de la tendance «rive gauche»), on assiste, à Cannes, à un premier décalage dans le choix des films sélectionnés en compétition officielle. Peu d'œuvres semblent en effet refléter la fièvre créatrice du moment. En 1958, *Le Beau Serge*, film de Claude Chabrol, représentatif des premières années de la nouvelle vague, est toutefois sélectionné pour Cannes.

Mais l'État intervient et, à la dernière minute, exige de la commission de sélection son remplacement par une œuvre de François Villiers, *L'Eau vive*, un film caractéristique de l'École française des années d'après-guerre, qui obtient son visa pour la sélection française en raison de la participation d'Électricité de France (E.D.F.) à la production. À partir des cinquante-quatre films français sélectionnés en compétition officielle entre 1946 et 1960, on peut constater que les cinéastes les plus souvent présentés par la France sont ceux qui appartiennent à la tendance de la «Qualité française» : René Clément (3 films), Jean Delannoy (3 films), Jacques Becker (3 films) et André Cayatte (4 films).

Une confirmation de cet état de fait a lieu en 1959. En effet, cette notion de «qualité» cinématographique est alors inscrite clairement dans le règlement de la manifestation. L'article 1, qui en énonce les buts, stipule que :

*Le Festival international du film a pour objet, dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, de révéler et de mettre en valeur des œuvres de qualité en vue de servir l'évolution de l'art cinématographique [...].*⁶

Cette apparition tardive résulte du repositionnement stratégique des institutions culturelles de la V^e République. Elle marque notamment la renaissance du «messianisme français» en matière de culture, qui s'était estompé des débats politiques au cours des années 1950, période où la France eut tendance à se replier sur elle-même et à assumer seule les échecs de sa politique étrangère, notamment en matière de décolonisation. À la tête du nouveau ministère des Affaires culturelles, mis en place en 1959, André Malraux entend bien donner au Festival de Cannes ce «label» de qualité attestant du prestige culturel de la France. Cette ambition est d'abord amorcée par le ministère des Affaires étrangères, qui rénove en 1957 une Direction générale des relations culturelles chargée de différentes missions pour lesquelles culture et diplomatie feront des mariages de raison, sinon d'intérêts. Dirigée par Jean Basdevant (1960-1966), cette discrète direction ministérielle inaugure pourtant l'époque des grands

administrateurs civils, qui s'intéresseront à la vitrine diplomatique offerte par le cinéma pour alimenter le réseau des ambassades, des alliances françaises et des centres culturels français à l'étranger. Dans la continuité de cette politique, et dans le but de la consolider, est créée en 1963 une sous-commission du C.N.C. («sous-commission spécialisée chargée d'émettre un avis sur les questions se rapportant à l'expansion du film français à l'étranger»), où l'on retrouve Basdevant (président), le président de l'Association nationale pour la diffusion du film français à l'étranger, le directeur de la Coopération culturelle au ministère de la Coopération et le président d'Unifrance Film (Francis Cosne, le producteur de la fameuse série des *Angélique*). Par ailleurs, si Malraux s'efforce à l'époque d'apparaître comme un «ambassadeur des Arts» lors de ses déplacements à l'étranger, dans le but d'expliquer la politique d'intervention de l'État français en matière de culture, le messianisme français est diffusé par bien d'autres personnalités. Dans la lignée de Peguy, Bernanos avait exalté le premier cette mission salvatrice de la France dans le monde : «Français, Ô Français, si vous saviez ce que le monde attend de vous». De Gaulle la reprendra par la suite dans ses discours : «Il y a un pacte vingt fois séculaire entre une grandeur de la France et la liberté du monde!», puis enfin Malraux et ses proches conseillers : «La culture ne connaît pas de nations mineures, elle ne connaît que des nations fraternelles. Tous ensemble nous attendons de la France l'universalité, parce qu'elle seule s'en réclame»⁷.

Cette dimension de coopération universelle – ajoutée en 1959 au règlement du Festival international du film sur le terreau de la réconciliation culturelle et de la ferveur nationale à répandre la culture française – rejoint une autre mesure des pouvoirs publics, touchant au cinéma, et apparue en 1959 : le décret du 16 juin, relatif au soutien financier de l'État aux films de long métrage (avance sur recettes), fait mention lui aussi de l'ambition de l'État pour le soutien des films français de qualité «afin que le génie de la France se retrouve dans le visage que lui donnent ses films». En

conséquence, à Cannes, les frontières entre la propagation d'une identité culturelle et la communication diplomatique sont longtemps restées floues. Une mesure ministérielle de 1964 lie davantage encore la sélection des films français pour les festivals internationaux à la politique culturelle engagée par la France. Le 25 janvier 1964, André Holleaux, directeur du C.N.C., et Jean Basdevant, directeur des Affaires culturelles au ministère des Affaires étrangères, modifient l'intitulé de la commission de sélection des films pour Cannes, qui prend désormais le titre de « Commission chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux »⁸. Cette déviation sémantique s'accompagne d'une modification organisationnelle de première importance. En effet, l'article 4 des statuts de la nouvelle commission indique que « ne peuvent être soumis à la commission que les films de long métrage qui ont reçu une avance sur recettes »⁹.

Ce préalable requis des films désirant être présentés en compétition élimine *de facto* de la compétition la grande majorité des films français produits annuellement, pour ne retenir que l'infime partie ayant retenu l'attention de la commission de l'Avance. L'uniformisation des choix cannois sur les critères qualitatifs du C.N.C. du ministère des Affaires culturelles n'est évidemment pas neutre. Ce nouveau processus de sélection des films prouve l'inévitable rapprochement entre le Festival de Cannes et la politique culturelle engagée par l'État, par delà la mainmise grandissante de l'État sur la manifestation. L'analyse des esthétiques privilégiées de part et d'autre devient, ici, un précieux adjuvant de travail qui vient conforter ce rapprochement. À Cannes, le sort réservé aux films de la nouvelle vague, par exemple, est symptomatique. Dans un travail réalisé sur les politiques de soutien au cinéma français¹⁰, nous avons relevé qu'entre 1960 et 1965, alors que 192 films sont soutenus par la commission de l'Avance sur recettes, seuls six films (*La Peau douce*, *Jules et Jim*, *Les Bonnes Femmes*, *Pierrot le fou*, *Le Cœur battant* et *La Dénonciation*) sont l'œuvre de cinéastes appartenant au

renouveau artistique de la nouvelle vague, qui s'étend de 1958 à 1965 environ et qui accouche de plusieurs centaines de films. En d'autres termes, et à l'encontre de quelques idées reçues sur une nouvelle vague née des subsides ministériels, il apparaît que les Jeunes Turcs¹¹ ont été très peu aidés par l'État... Or, la sélection française pour la compétition officielle cannoise reproduit la même tendance. Entre 1956 et 1963, la sélection officielle accueille quelques films situés dans la proche périphérie de la nouvelle vague¹², mais ceux-ci sont en nombre restreint et la sélection du film de Truffaut, *Les 400 coups*, fait exception. Ce film, à la facture formelle très classique, est davantage considéré, lors de sa première cannoise, comme un « film d'enfants » que comme une œuvre de la très attendue « nouvelle vague », et c'est cette ambiguïté qui lui vaudra de recevoir, à Cannes, le grand prix de l'Office catholique du cinéma, décerné par le traditionnel jury œcuménique en marge de la compétition officielle¹³. En écartant les films de la nouvelle vague de la sélection officielle, la commission de sélection ne fait que reproduire l'humeur des professionnels à l'encontre des Jeunes Turcs. Les rares apparitions de François Truffaut (1959, 1964), de Jean-Luc Godard (1985, 2001), de Claude Chabrol (1978, 1985), de Jacques Rivette (1966, 1991, 2001) et d'Eric Rohmer (1969), sans pour autant laisser apparaître une réelle mise à l'écart¹⁴, permettent de croire en une plausible « découverte sur le tard », qu'un ensemble de pressions en provenance de la base (notamment les griefs récurrents de la profession à l'encontre des Jeunes Turcs sur leur non-respect de l'agrément, de l'obligation de posséder une carte de travail délivrée par le C.N.C., et sur leur affranchissement fréquent de la règle de l'« équipe minimum ») ont eu tendance à freiner durant quelques années. Les arrêtés de nomination des membres de la commission confirment d'ailleurs un réel conflit de génération, défavorable à la compréhension, au moins jusqu'au milieu des années 1970. Il faut par exemple attendre 1968 pour que l'un des animateurs de la nouvelle vague (le producteur Georges de Beauregard) soit admis à siéger au sein de

la commission de sélection des films français, jusqu'à très marquée par un certain académisme et par une moyenne d'âge extraordinairement élevée.

LES ANNÉES 1970

Une adaptation conjoncturelle

À la suite de l'édition de 1968, le festival est remis en question. La période de l'après Mai, marquée de nombreux troubles politiques sur lesquels se greffent des revendications culturelles, montre aux organisateurs que leur manifestation doit évoluer. S'inspirant sans doute de l'expérience du Festival de théâtre d'Avignon, la direction du Festival de Cannes multiplie la création de manifestations parallèles pour empêcher toute tentative de « contre-festivals » ou de festivals « alternatifs ». Pourtant, en ce qui concerne la compétition officielle *stricto sensu*, peu de transformations ont lieu. Pour saisir les enjeux en présence, il convient d'entrer dans le détail des conditions formelles de sélection des films. Jusqu'à la fin des années 1970, la sélection des films français pour Cannes passe par une commission, évoquée plus haut, dont les membres sont directement nommés par le ministre des Affaires culturelles sur proposition du directeur général du C.N.C. Il revient ainsi à 21 personnalités désignées de visionner les films et d'en retenir ceux dignes de représenter la France. Du 1^{er} décembre 1961 au 13 février 1973, la « Commission chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux » est présidée par Maurice Aydalot, haut magistrat républicain exerçant alors les fonctions de procureur général près de la cour d'appel de Paris, puis de la Cour de cassation, dont il assurera la présidence de 1967 à 1975. Pendant près de onze ans, l'âge et l'origine socioprofessionnelle des membres de la commission varient très peu, ainsi que le montrent les divers arrêtés de nomination publiés dans le *Journal officiel* de la République française. On y retrouve des membres déjà âgés ayant exercé d'importantes activités de création ou de production au sein du cinéma des décennies précédentes : Nino

Franck et Raoul Ploquin, l'ancien « patron » du cinéma français sous Vichy, siègent jusqu'en 1969, Louis Daquin jusqu'en 1970, Raymond Bernard jusqu'en 1971, Henri Calef jusqu'en 1972 et Claude des Portes jusqu'en 1973. Bien que Cannes accueille désormais, dans ses sélections parallèles, des films français plus audacieux sur les plans formels et thématiques, les films sélectionnés pour la Palme d'or demeurent très académiques. En 1977, est sélectionné le film de René Féré, *La Communion solennelle*. Réalisé un an auparavant, le film doit son existence à quatre productions d'État : l'avance sur recettes, une coproduction de France 3, une participation de la Société française de production et une intervention financière de l'Institut national de l'audiovisuel. René Prédal note au sujet de sa sélection pour Cannes que

*La Communion solennelle représente le genre de film souhaité par le pouvoir parce qu'il donne du cinéma français une image exportable. De fait, l'idéologie et l'esthétique ont de quoi séduire ceux qui ont intérêt à ce que rien ne bouge... dans le cinéma comme ailleurs. Cinéma pour gardiens du patrimoine culturel (et l'on comprend qu'en 1978 la sélection française ait retenu Molière [...]), La Communion solennelle est [...] un film à facettes fabriqué par un faiseur intelligent, conscient de ce que l'État peut vouloir voir.*¹⁵

Malgré cette rémanence, le milieu des années 1970 est l'époque où le festival opère une adaptation conjoncturelle qui vise à renouveler les *habitus*. Une nouvelle réforme de la commission de sélection retouche son intitulé, qui estompe désormais les connotations par trop nationalistes de la précédente dénomination. La commission de sélection s'intitule désormais « commission chargée du choix des films de long métrage susceptibles d'être présentés dans les festivals internationaux ». L'appauvrissement d'ambition que traduit le nouvel intitulé trahit aussi le début du processus de perte du contrôle étatique sur la sélection, puisqu'il confère dès lors à la commission un rôle purement consultatif.

En février 1973, après onze mandats, Maurice Aydalot abandonne la présidence à Michel Roux, tandis que la commission accueille ceux qui

financeront, subventionneront ou critiqueront le cinéma de la décennie suivante: Jérôme Monod, Christian Bourgois ou François Nourissier. L'année est marquée par la surprenante sélection des films de Jean Eustache (*La Maman et la Putain*) et de Marco Ferreri (*La Grande Bouffe*); une sélection qui fera couler beaucoup d'encre. L'analyse des réactions suscitées à l'époque par la sélection de ces deux films témoigne des attentes, mais aussi de la déception d'une partie de l'opinion publique vis-à-vis de la symbolique que représente la présence d'un film français au sein de la sélection officielle pour la Palme d'or. Pour beaucoup, les films sélectionnés, au-delà de leurs qualités intrinsèques, doivent contribuer à l'image de la culture hexagonale digne d'être exportée. Dans une lettre datée de mai 1973, le sénateur-maire de Menton (Alpes-Maritimes) écrit au ministre de la Culture de l'époque, Maurice Druon, en ces termes:

*Dans quelles conditions le film de Marco Ferreri, qui a soulevé l'indignation générale, a-t-il été sélectionné pour représenter l'art cinématographique au Festival de Cannes [...] ? Est-ce que le Ministre envisage à l'avenir de faire en sorte que les films présentés au nom de la France soient dignes du goût et de l'esprit français ?*¹⁶

Les réponses officielles tarderont désormais. L'époque est marquée par l'arrivée de Gilles Jacob, qui accepte, en 1976, la proposition de Robert Favre Le Bret de le rejoindre à la direction du festival. Pour Gilles Jacob, le film qui symbolise ce changement de génération est celui de Wim Wenders, *Au fil du temps*:

*J'étais persuadé que c'était une date. Maurice Bessy, le président d'alors, outré par la scène où un personnage défèque, refusait de le sélectionner. J'ai réussi à l'imposer. À partir de quoi on m'a laissé faire évoluer le Festival.*¹⁷

LES ANNÉES 1980 ET 1990

Cannes, vitrine d'une exception culturelle «à la française»

Si l'on poursuit l'analyse comparative entre les films français sélectionnés pour Cannes et les films bénéficiaires d'aides financières pour la qualité, force est de constater que les orientations des deux corpus

n'ont cessé de se rapprocher dans les années 1980 et 1990. Le plus paradoxal est que ce rapprochement s'opère en dépit d'un processus de sélection remodelé, qui abandonne définitivement le principe de l'élection par les pays participants pour laisser désormais à la direction générale du festival toute latitude dans le choix des films dignes d'être sélectionnés. Au siège du C.N.C., l'ancienne commission chargée de sélectionner les films pour Cannes perd encore de son pouvoir. Le directivisme artistique des débuts n'est plus à l'ordre du jour. Réduite à trois membres (au lieu de 21) pour le long métrage et à trois membres pour le court métrage, elle prend désormais le très prudent intitulé de «Commission chargée de procéder au choix des œuvres cinématographiques françaises susceptibles d'être présentées dans les festivals internationaux, à l'exception du Festival international du film de Cannes». On y retrouve pourtant encore des habitués des commissions de soutien à la qualité et les mêmes collusions d'activités et d'intérêts continuent de transparaître: la productrice Claudine Arnold siège en 1984 pour désigner les courts métrages, tandis qu'elle siège simultanément à la commission de l'Avance sur recettes¹⁸; le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, Serge Toubiana, siège entre 1984 et 1988, mais assume dans le même temps des responsabilités importantes à la commission de l'Avance (il prend la présidence du 1^{er} collège entre 1989 et 1991); Jacques Fieschi, qui siège en 1988, participe lui aussi dans le même temps au fonctionnement de la commission de l'Avance sur recettes; Pierre Billard¹⁹ siège en 1988, Pierre Murat et Annie Copperman en 1989.

À Cannes, la sélection française pour le festival ne connaît pas de réel changement éthique et esthétique, puisqu'on retrouve au conseil d'administration du festival les mêmes membres qui choisissaient, quinze ans auparavant, les films au sein des commissions du C.N.C. Le parcours du producteur René Thévenet, qui fonde et préside, de 1972 à 1988, l'Association française des producteurs de films (A.F.P.F.), est à l'image de cette génération d'experts dont le festival s'attachera les services durant des décennies. Issu de la

génération de l'entre-deux-guerres, René Thévenet²⁰ a notamment produit, aux côtés des *Collégiennes* d'André Hunebelle et de *Tu seras terriblement gentille* de Dirk Sanders, *Un amour de poche* de Pierre Kast, *Jeu de massacre* d'Alain Jessua (sélectionné à Cannes alors que Thévenet siège à la commission de sélection) et *Les Amis* de Gérard Blain. En tant que président de l'A.F.P.F., il siège au sein de nombreuses commissions ministérielles. Domicilié à Cannes, il est naturellement membre du conseil d'administration du festival avant de se voir proposer le mandat de maire-adjoint de la ville, chargé de la Culture et de la Communication, de 1983 à 1989. Un parcours exemplaire qui démontre l'existence de passerelles avérées entre les réseaux professionnels du cinéma et ceux de la politique.

Nos travaux sur les politiques de soutien au cinéma ont fait apparaître une seconde tendance de l'État, apparue au cours des années 1990, visant à soutenir financièrement un certain nombre de films culturels aux vertus pédagogiques. En comparant avec les films français sélectionnés pour la Palme d'or, il apparaît que la sélection française pour Cannes reproduit, là encore, les grandes lignes de la politique esthétique d'État. La sélection française s'aligne en effet sur la politique soutenue alors par Jack Lang, c'est-à-dire celle du film culturel de prestige. Sont sélectionnés les principaux films représentant ce genre qui, à bien des égards, présente de nombreuses similitudes avec les films de la «Qualité française» que le Festival de Cannes avait mis en avant dans les années 1950: *Cyrano de Bergerac* en 1990, *Le Retour de Casanova* en 1992, *Louis, enfant roi* en 1993, *La Reine Margot* en 1994. Ces quatre films sont les mêmes qui reçoivent les faveurs des commissions de soutien du ministère de la Culture: dans la lignée de *Camille Claudel* (qui bénéficie le 1^{er} octobre 1987 de l'aide directe du Ministre pour un montant de 3,5 millions de francs) et de *Tous les matins du monde* (qui obtient 2 millions d'avance sur recettes), *Le Retour de Casanova* bénéficie d'une avance de 1,8 millions de francs et *Cyrano de Bergerac* de 4,5 millions; *Louis, enfant roi* est l'heureux bénéficiaire de la plus importante aide directe du

Ministre jamais accordée²¹ (6,6 millions de francs), et *La Reine Margot*, grâce à deux numéros de visas obtenus pour deux titres différents (*La Main de Dieu* et *La Cuillère du Diable*), décroche deux avances de 4 millions de francs chacune²². Le succès public du film de Jean-Paul Rappeneau (qui obtient à Cannes le Grand Prix technique de la Commission supérieure technique pour *Cyrano*), mais aussi de *La Gloire de mon Père* (Yves Robert) et de *Tous les matins du monde* (autre film de J.-P. Rappeneau) – films qui s'exportèrent dans de nombreux pays européens –, a lourdement pesé sur le changement d'orientation de la politique de soutien au cinéma français. Les syndicats de producteurs demandent à l'État d'encourager ce type de réalisation techniquement «propre», qui a le mérite de contribuer à réconcilier à l'écran le monde de la culture et celui du loisir. Une certaine critique l'encourage également. Il s'agissait, à l'époque, de répondre à une volonté de démocratisation, en rendant accessible à l'ensemble des Français les œuvres du patrimoine artistique, en leur offrant aussi les possibilités d'accompagner les évolutions de la création contemporaine. Ainsi, dès 1991, de nombreux films ayant obtenu l'aide financière de l'Europe (Plan Media I et II, fonds Eurimages) se voient également attribuer une avance sur recettes ou une aide directe du ministre de la Culture²³, ce qui donnera lieu au marché du «film culturel», d'une philosophie, proche de celle des «Grands Travaux», qui connaît son apogée à cette époque-là. En effet, à en juger par les films qui ont bénéficié d'importantes aides publiques entre les années 1989 et 1999 – citons pêle-mêle *La Reine Margot*, *Madame Bovary*, *Cyrano de Bergerac*, *L'Amant*, *Indochine*, *Van Gogh*, *Tous les matins du monde*, *L'Accompagnatrice*, *Farinelli*, *Beaumarchais*, *Germinal*, *Le Colonel Chabert*, *Le Hussard sur le toit*, *Ridicule*, *Le Retour de Casanova*, *Marquise*, *Le Bossu*, *Les Enfants du siècle*, *Lautrec*, *Rembrandt*, etc. –, force est de constater qu'auteurs et réalisateurs ont puisé leur inspiration à une source principalement limitée au programme du baccalauréat de l'enseignement secondaire en histoire et en littérature, c'est-à-dire aux XVIII^e et XIX^e siècles... L'évolution de la sélection française pour Cannes nous

montre que le festival n'est pas insensible à ce mouvement. Entre 1979 et 1996, cette nouvelle qualité cinématographique est largement représentée parmi les films français en compétition officielle. Entre ces années-là, on retrouve alternativement: Chéreau (2 films), Tavernier (3 films), Rappeneau, Leconte, mais aussi Cavalier (2 films), Pialat (3 films), Planchon (2 films), Audiard et Téchiné (6 films!), soit, pour la plupart, des réalisateurs ayant commencé leur carrière dans la décennie précédente. Cette remarque peut être élargie à l'ensemble des cinéastes présentés par la France depuis 1979, dont peu connaissent la consécration cannoise avec un premier ou un second film. Il faudra attendre l'année 1995 (sélection de *La Haine*, de *N'oublie pas que tu vas mourir* et de *La Cité des enfants perdus*) pour que cette tendance au «verrouillage» des sélections évolue vers des sélections plus contrastées, faisant entrer davantage de premiers films ou de nouveaux cinéastes. Nous avons relevé qu'entre 1995 et 2001, sur les 26 films présentés par la France en compétition officielle pour la Palme, 18 sont le travail de réalisateurs n'ayant jamais été sélectionnés au cours des années précédentes.

Un petit récapitulatif permet de souligner la longue stagnation, puis le renouvellement des générations dans les années 1980 et 1990:

ANNÉES	1979-84	1985-94	1995-01
Nombre de films français sélectionnés	17	32	26
Nombre de films dont le cinéaste est sélectionné pour la première fois à Cannes *	12	15	18
Nombre de films dont le cinéaste a été sélectionné plus d'une fois à Cannes	5	17**	8

* depuis la création du festival

** dont la plupart ont déjà présenté un film durant la même période de référence

Si la longue liste des Palmes d'or semble effectivement ignorer les courants nationaux, la sélection française tend bien à la reproduction des différents modèles de cinéma reconnus au fil des époques par les instances ministérielles. Ce qui explique cet aspect «fermé» de la sélection française et cette absence de

renouvellement esthétique et thématique. Ce qui explique aussi certaines critiques récurrentes, comme celle d'Yves Boisset, pour qui «Cannes n'est qu'une micro-société qui ne s'adresse qu'à elle-même»²⁴. En 1997, afin de célébrer le 50^e anniversaire du festival, le ministère des Affaires étrangères avait retenu, avec le délégué général Gilles Jacob, 12 films présentés par la France pour la Palme d'or, de 1946 à 1996²⁵. On pouvait retrouver dans cette sélection partielle et partielle, établie par la direction générale du festival, le modèle de cinéma dominant vu à travers le miroir grossissant de Cannes:

- 1946 • *La Bataille du rail* (René Clément)
- 1953 • *Les Vacances de M. Hulot* (Jacques Tati)
- 1959 • *Les 400 coups* (François Truffaut)
- 1966 • *Un homme et une femme* (Claude Lelouch)
- 1970 • *Les Choses de la vie* (Claude Sautet)
- 1978 • *Le Dossier 51* (Michel Deville)
- 1984 • *Un dimanche à la campagne* (Bertrand Tavernier)
- 1986 • *Thérèse* (Alain Cavalier)
- 1990 • *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau)
- 1991 • *Van Gogh* (Maurice Pialat)
- 1993 • *Ma saison préférée* (André Téchiné)
- 1996 • *Ridicule* (Patrice Leconte)

LE FESTIVAL AUJOURD'HUI

Entre politique artistique et diplomatie culturelle

À l'entreprise financée en 2000 à hauteur de 50 millions de francs par divers partenaires publics, pesant environ pour moitié dans le budget du festival (ville de Cannes, ministère des Affaires étrangères, région Provence-Alpes-Côte d'Azur, département des Alpes-Maritimes, ministère de la Culture), s'ajoute une dotation annuelle provenant du fonds de soutien du C.N.C. Il est pourtant toujours de mauvais goût d'évoquer la présence d'une possible politique culturelle du festival et le discours bien rôdé sur l'indépendance éditoriale de la manifestation est souvent repris comme seule référence. Interrogé sur cette question, Marc Tessier, longtemps directeur du C.N.C., s'en défend: «Cannes peut revendiquer à bon droit une seule politique, celle du soutien au cinéma sous toutes ses formes»²⁶. Pourtant le festival possède

bien, et plus que jamais, une politique culturelle en ce qui concerne le choix des films français : celle calquée sur les critères de la commission de l'Avance sur recettes, chargée d'effectuer en amont une première sélection qualitative. Il serait donc illusoire de croire en une souveraineté des jurés, si l'on ne tient pas compte au préalable des processus d'acheminement des films au sein du festival, et par conséquent de l'offre de films sur lesquels ils auront à se prononcer. Si bien que pour Jean-Philippe Renouard, « s'il existe bien un domaine dans lequel s'exerce le point de vue politique du Festival international du film, c'est dans sa sélection, qui témoigne de l'évolution des sociétés »²⁷.

La sélection française pour Cannes, puisant dans le vivier de la qualité d'État, est un phénomène qui offre quelques interrogations non dénuées d'intérêt quant à l'évolution de cette société et à son rapport à l'art. Certes le rôle d'un festival est par principe d'être sélectif et le Festival international du film n'offre évidemment qu'une infime partie des productions nationales. Trois à quatre films sont sélectionnés par année alors que la production française oscille entre 110 et 150 films. Cela dit, les processus formels de sélection et les rapprochements entretenus avec les instances chargées de mesurer la qualité cinématographique font de la sélection française une véritable « vitrine » de la production ayant grâce aux yeux du pouvoir culturel. On ne compte d'ailleurs plus, dans les années 1950 à 1980, les membres siégeant simultanément à la Commission d'agrément (chargée d'autoriser le tournage des films français), à la commission de l'Avance sur recettes (où ne concourent que les films ayant obtenu l'agrément) et à la Commission de sélection pour Cannes (où ne concourent, durant un certain temps, que les films ayant obtenu l'avance)²⁸.

Mais l'analyse des processus de sélection des films pour le Festival de Cannes permet aussi de se poser d'autres questions, qui dépassent le cadre de ce travail. Durant le festival, les frontières entre la politique artistique et la diplomatie culturelle s'estompent pour donner lieu à une « zone grise » mal définie, mal étudiée

aussi. S'y loge le problème de l'expertise dans le choix des films français, mais plus encore de l'évaluation culturelle dès lors que la notion de qualité est mobilisée pour départager des œuvres d'art. En ce qui concerne Cannes, la commission chargée d'effectuer ce choix adopte, dans les années 1950 à 1970, un mode de fonctionnement calqué sur celui des collèges d'experts, c'est-à-dire en s'appuyant sur un réseau d'alliances lui-même limité à d'autres experts, issus d'autres commissions. On touche en effet ici à la limite d'un tel système. L'expertise constitue un exemple d'évaluation pluraliste. C'est en vertu de cette conception que l'État a fait appel, durant près de trente ans, à une commission pour sélectionner les films français destinés à être projetés au Festival international du film. Or, l'adhésion d'une majorité d'experts aux paradigmes usuels du monde de la production cinématographique les a naturellement poussé à rejeter les films parmi les plus inattendus²⁹, se trouvant à la périphérie de la création artistique, au profit d'autres qui légitimaient l'exercice du cinéma. Ce décalage est d'autant plus intéressant qu'au fil des années le jury international a paradoxalement eu tendance à se démarquer de cette approche française, en accordant justement la Palme d'or à des films controversés, sortant des sentiers battus tant sur le plan de la qualité que sur celui de la technique (*Sexe, mensonge et vidéo* en 1989, *Sailor et Lula* en 1990, *Pulp Fiction* en 1994, *Rosetta* en 1999). En ce qui concerne les films français, la dernière Palme obtenue fut celle du film de Maurice Pialat, *Sous le soleil de Satan*, en 1987. Depuis, la France ne figure plus au palmarès cannois. Ce décalage stratégique de la sélection française permettrait-il de comprendre le problème rémanent entre le cinéma français qui se fait et le cinéma français tel que le système d'expertise culturelle chargé de le sélectionner croit le voir ? Rien n'est moins sûr.

NOTES

1. Archives communales de Cannes, série 93 W 1 à 7, règlement du F.I.F. 1939, p. 1.
2. Cf. F. Gimello-Mesplomb, « Le Prix de la Qualité : l'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, vol. 16, n° 61, mai 2003 ; et note *infra* n° 10.
3. Le Centre national de la cinématographie (C.N.C.) est créé le 25 octobre 1946 ; c'est un organisme public d'État, financièrement autonome et doté de plusieurs fonctions : étudier les projets de législation, contrôler le financement et les recettes des films, aider financièrement la production française, assurer la diffusion des films documentaires et le développement d'un secteur non commercial, organiser la formation professionnelle et technique, coordonner les œuvres sociales du cinéma.
4. La plus convoitée en termes d'image culturelle, mais aussi le seul prix ayant le même âge que le festival.
5. Qui reprenait dans les faits quelques enseignements de l'ancien système des « avances du cinéma » instauré sous Vichy, système lui-même mis en place suite à une revendication des professionnels qui avait couru durant les années 1930 et qui visait à interpellier l'État pour en finir avec les pratiques anarchiques alors en vigueur dans la corporation.
6. Archives du Festival international du film, *règlement du F.I.F. 2001*, article premier, p. 1.
7. Discours d'A. Malraux, cité par A. Salon, *L'Action culturelle de la France dans le monde*, thèse de l'Université Paris I, 1983.
8. Membres : Maurice Ayalot, Alexandre Alexeïff, Jean de Baroncelli, Pierre Billard, Max Chamson, Jean Dutourd, Robert Cravenne, Georges Danciger, Nino Franck, Louis-Émile Galey, Claude Mauriac, Claude Des Portes, Maurice Rheims, Jean Rebotier, René Thévenet, Jean Saint-Geours, Vladimir Roitfeld.
9. Arrêté du ministre d'État chargé des Affaires culturelles du 25 janvier 1964, portant modification des statuts de la Commission chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux.
10. *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple : La Nouvelle Vague : économie politique et symboles*, thèse en études cinématographiques, Université de Toulouse le Mirail, 2000 ; et F. Gimello-Mesplomb, *op. cit.*
11. Jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* (Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer et Truffaut).
12. Considérée dans son acception la plus courante, celle des cinéastes issus de la revue *Les Cahiers du cinéma*.
13. Truffaut « surfe » d'ailleurs sur cette ambiguïté en s'affichant sur le haut des marches en compagnie du jeune J.-P. Léaud, âgé d'à peine une dizaine d'années, ce qui a pour mérite d'attendrir une certaine presse familiale.
14. G. Jacob se souvient avoir fréquenté les ténors du mouvement, lorsque, à 17 ans, il fonde avec des camarades khâgneux *Raccords*, une revue ronéotypée qui ne produit que neuf numéros : « François Truffaut m'apportait des papiers sur Renoir. Edouard Molinaro aussi. Je passais

- pas mal de mon temps au Studio Parnasse de Jean-Louis Cheray que hantait Rohmer et qui fut un véritable berceau de la cinéphilie. On a du mal à imaginer aujourd'hui cette époque formidable : les jeunes gens d'alors ne pouvaient vraiment se retrouver que dans le sport ou dans la cinéphilie », *Libération*, le 7 mai 2001. Ou dans les deux puisque G. Jacob se souvient aussi de ses matches de tennis contre Doniol-Valcroze, cheville ouvrière des *Cahiers du cinéma*.
15. *La Production du cinéma*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 58-59.
 16. Lettre de F. Palmero, sénateur-maire de Menton, adressée au ministre des Affaires culturelles, Maurice Druon (mai 1973). Aucune autre référence n'est disponible.
 17. *Libération*, le 7 mai 2001.
 18. Commission où elle siège de décembre 1978 à janvier 1985, sous les présidences de Kiejman, Delorme et Perrin.
 19. P. Billard est notamment l'auteur d'un ouvrage sur la célèbre manifestation cannoise : *D'or et de Palmes, le Festival de Cannes*, Paris, Éd. Découvertes Gallimard, 1997.
 20. Né à Lyon le 5 mai 1926 et décédé à Paris le 19 février 1997.
 21. *Le Dandin* de R. Planchon avait déjà obtenu en mai 1987 l'aide directe pour un montant de 1 million de francs.
 22. Celle pour *La Cuillère du diable* sera annulée par la suite.
 23. Les liens sont nombreux, à commencer par la représentation hiérarchique du Plan Media en France (le Media Desk, bureau d'information destiné aux professionnels), dont la présidence est confiée au directeur général du C.N.C.
 24. Cité dans le documentaire d'A. Halimi, *Cannes et l'Histoire* (coprod. La Cinquième).
 25. Dans le programme du festival, G. Jacob écrivait alors : « Le Festival de Cannes, qui fête son Cinquantième anniversaire en mai 97, s'est affirmé au cours de son histoire comme la plus importante manifestation cinématographique internationale. En accueillant chaque année le meilleur de la production mondiale, le Festival apporte la preuve que le cinéma français peut rivaliser avec les plus grands. En conservant son rôle et son rang au plan international, il favorise la diffusion d'une certaine idée du cinéma, à la fois artistique et populaire, qui lui vaut ici le plus beau nom de 7^e art. Ce programme de douze diamants montrés à Cannes au cours des cinq décennies de son histoire, puis devenus des classiques, met en lumière – et avec quel éclat ! – les mille et une facettes et la richesse d'inspiration du cinéma français. [...] ».
 26. Rapporté par C. Beylie, *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse, 2001, p. 279.
 27. Magazine des programmes de « La Cinquième », 15 mai 2000.
 28. D. Aury, ou encore R. Ribadeau-Dumas (qui siège en tant que député U.N.R. à la commission de l'Avance et à la Commission de censure, et en tant que producteur de films à Cannes !).
 29. Nous ne parlons pas ici des années où la mise à l'écart, voire l'annulation de la sélection, est purement « politique », comme l'année 1959 (annulation de la sélection d'*Hiroshima mon amour*), mais du fonctionnement habituel vu sur les trente ans d'exercice.

FILMS FRANÇAIS SÉLECTIONNÉS POUR LA PALME D'OR DE 1946 À 2001*

1939 (édition annulée)

La Charrette fantôme
de Julien Duvivier
L'Enfer des anges
de Christian-Jacque
La France est un empire
de Jean d'Agraives et
Emmanuel Bourcier
L'Homme du Niger
de Jacques de Baroncelli
La Loi du nord
de Jacques Feyder

1946

Le Revenant
de Christian-Jacque
Le Père tranquille
de René Clément
La Bataille du rail
de René Clément
La Belle et la Bête
de Jean Cocteau
La Symphonie pastorale
de Jean Delannoy
Une partie de campagne
de Jean Renoir

1947

Les Maudits
de René Clément
Les jeux sont faits
de Jean Delannoy
Les Amants du pont Saint-Jean
de Henri Decoin
Antoine et Antoinette
de Jacques Becker
Paris 1900
de Nicole Vedres

1949

Occupe-toi d'Amélie
de Claude Autant-Lara
Rendez-vous de juillet
de Jacques Becker
Au grand balcon
de Henri Decoin
Retour à la vie
d'André Cayatte, Henri-Georges
Clouzot, Jean Dréville
et Georges Lampin

1951

Identité judiciaire
de Hervé Bromberger
Édouard et Caroline
de Jacques Becker
Juliette ou la clef des songes
de Marcel Carné

1952

Fanfan la tulipe
de Christian-Jacque

Nous sommes tous des assassins

d'André Cayatte
Jeux interdits
de René Clément (retiré)
Trois Femmes
d'André Michel

1953

Le Salaire de la peur
de Henri-Georges Clouzot
Les Vacances de M. Hulot
de Jacques Tati
Horizons sans fin
de Jean Dréville
La Vie passionnée de Clemenceau
de Gilbert Prouteau

1954

Le Grand Jeu
de Robert Siodmak
Sang et Lumière
de G. Rouquier et R. Mufioz-Suay
Avant le déluge
d'André Cayatte

1955

Du rififi chez les hommes
de Jules Dassin
Dossier noir
d'André Cayatte

1956

Marie-Antoinette
de Jean Delannoy
Le Mystère Picasso
de Henri-Georges Clouzot
Le Monde du silence
du Commandant J.-Y. Cousteau
et Louis Malle

1957

Celui qui doit mourir
de Jules Dassin
Un condamné à mort s'est échappé
de Robert Bresson

1958

Mon oncle
de Jacques Tati
Le Beau Serge
de Claude Chabrol (retiré)
L'Eau vive
de François Villiers

1959

Les 400 Coups
de François Truffaut
Orfeo Negro
de Marcel Camus
Hiroshima, mon amour
d'Alain Resnais (retiré)

1960

Moderato Cantabile
de Peter Brook
Le Trou
de Jacques Becker
L'Amérique insolite
de François Reichenbach
Le Petit Soldat
de Jean-Luc Godard (retiré)

1961

Une aussi longue absence
de Henri Colpi
Le Ciel et la Boue
de Pierre-Dominique Gaisseau
Le Combat dans l'île
d'Alain Cavalier (retiré)
Les Amants de Ternel
de Raymond Rouleau

1962

Procès de Jeanne d'Arc
de Robert Bresson
Cléo de 5 À 7
d'Agnès Varda

1963

Carambolages
de Marcel Bluwal
Le Rat d'Amérique
de Jean Gabriel Albicoco
Les Abysses
de Nico Papatakis
Le Joli Mai
de Pierre Lhomme
et Chris Marker

1964

La Peau douce
de François Truffaut
Cent mille dollars au soleil
de Henri Verneuil
Les Parapluies de Cherbourg
de Jacques Demy

1965

317^e section
de Pierre Schoendoerffer
Yoyo
de Pierre Etaix
Fifi la plume
d'Albert Lamorisse

1966

Un homme et une femme
de Claude Lelouch
Suzanne Simonin, la religieuse
de Denis Diderot
de Jacques Rivette
La guerre est finie
d'Alain Resnais (retiré)

1967

Jeu de massacre
d'Alain Jessua
Mon amour, mon amour
de Nadine Trintignant
Mouchette
de Robert Bresson

1968

Les Gauloises bleues
de Michel Cournot
Je t'aime, je t'aime
d'Alain Resnais
Histoires extraordinaires
de Federico Fellini, Louis Malle
et Roger Vadim

1969

Z
de Costa-Gavras
Ma nuit chez Maude
d'Eric Rohmer
Le Grand Amour
de Pierre Etaix
Calcutta
de Louis Malle

1970

Les Choses de la vie
de Claude Sautet
Hoa-Binh
de Raoul Coutard
Le Dernier Saut
d'Edouard Luntz
Élise ou la vraie vie
de Michel Drach
Le Territoire des autres
de François Bel, Gérard Vienne,
Michel Fano et Jacqueline
Lecompte

1971

Les Mariés de l'An II
de Jean-Paul Rappeneau
Le Bateau sur l'herbe
de Gérard Brach
Raphaël ou le débauché
de Michel Deville
Le Souffle au cœur
de Louis Malle

1972

Nous ne vieillirons pas ensemble
de Maurice Pialat
Chère Louise
de Philippe De Broca
Les Feux de la Chandeleur
de Serge Korber

1973

La Maman et la Putain
de Jean Eustache
La Grande Bouffe

* Certains films sélectionnés ont été retirés au dernier moment de la compétition.

de Marco Ferreri
Le Feu aux lèvres
de Pierre Kalfon (retiré)
La Planète sauvage
de René Laloux

1974
Les Violons du bal
de Michel Drach
Stavisky
d'Alain Resnais
Parade
de Jacques Tati
Les Autres
de Hugo Santiago

1975
Aloïse
de Liliane de Kermadec
Section spéciale
de Constantin Costa-Gavras
Ce cher Victor
de Robin Davis

1976
Mr Klein
de Joseph Losey
Le Locataire
de Roman Polanski
La Griffes et la Dent
de François Bel et Gérard Vienne
Un enfant dans la foule
de Gérard Blain

1977
Un taxi mauve
d'Yves Boisset
Le Camion
de Marguerite Duras
La Communion solennelle
de René Féréz

1978
Violette Nozière
de Claude Chabrol
Molière
d'Ariane Mnouchkine

1979
Série noire
d'Alain Corneau
La Drôlesse
de Jacques Doillon
Les Sœurs Brontë
d'André Téchiné

1980
Loulou
de Maurice Pialat
Mon oncle d'Amérique
d'Alain Resnais
Une semaine de vacances
de Bertrand Tavernier

1981
Beau-père
de Bertrand Blier
Les Uns et les Autres
de Claude Lelouch
Neige
de Juliet Berto
et Jean-Henri Roger

1982
Douce Enquête sur la violence
de Gérard Guérin
À toute allure
de Robert Kramer
L'Invitation au voyage
de Peter Del Monte

1983
L'Été meurtrier
de Jean Becker
La Lune dans le caniveau
de Jean-Jacques Beineix
L'Homme blessé
de Patrice Chéreau
L'Argent
de Robert Bresson

1984
La Pirate
de Jacques Doillon
Un dimanche à la campagne
de Bertrand Tavernier

1985
Poulet au vinaigre
de Claude Chabrol
Déetective
de Jean-Luc Godard
Rendez-vous
d'André Téchiné

1986
Tenue de soirée
de Bertrand Blier
Thérèse
d'Alain Cavalier
Le Lieu du crime
d'André Téchiné
Max mon amour
de Nagisa Oshima

1987
Un homme amoureux
de Diane Kurys
Champ d'honneur
de Jean-Pierre Denis
Sous le soleil de Satan
de Maurice Pialat
Pierre et Djemila
de Gérard Blain

1988
Chocolat
de Claire Denis

L'Enfance de l'art
de Francis Girod

1989
Chimère
de Claire Devers
Trop belle pour toi
de Bertrand Blier
Monsieur Hire
de Patrice Leconte

1990
La Captive du désert
de Raymond Depardon
Cyrano de Bergerac
de Jean-Paul Rappeneau
La Putain du roi
d'Axel Corti
Daddy nostalgie
de Bertrand Tavernier

1991
Van Gogh
de Maurice Pialat
La Belle Noiseuse
de Jacques Rivette
Hors la vie
de Maroun Bagdadi
Lune froide
de Patrick Bouchitey

1992
La Sentinelle
d'Arnaud Desplechin
Le Retour de Casanova
d'Édouard Niermans
Au pays des Juliets
de Mehdi Charef

1993
Ma Maison préférée
d'André Téchiné
Louis, enfant roi
de Roger Planchon
Libera me
d'Alain Cavalier
Mazeppa
de Bartabas

1994
Grosse Fatigue
de Michel Blanc
La Reine Margot
de Patrice Chéreau
Les Patriotes
d'Éric Rochant
Les Roseaux sauvages
d'André Téchiné

1995
La Cité des enfants perdus
de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro
N'oublie pas que tu vas mourir
de Xavier Beauvois

La Haine
de Mathieu Kassovitz

1996
Ridicule
de Patrice Leconte
Un héros très discret
de Jacques Audiard
*Comment je me suis disputé...
ma vie sexuelle*
d'Arnaud Desplechin
Trois Vies et une seule mort
de Raoul Ruiz
Les Voleurs d'André Téchiné

1997
Assassins
de Mathieu Kassovitz
La Femme défendue
de Philippe Harel
Le Baiser du serpent
de Philippe Rousselot
Western
de Manuel Poirier

1998
La Classe de neige
de Claude Miller
La Vie rêvée des anges
d'Eric Zonca
L'École de la chair
de Benoît Jacquot
Ceux qui m'aiment prendront le train
de Patrice Chéreau

1999
Nos Vies heureuses
de Jacques Maillot
Pola X
de Léos Carax
Le Temps retrouvé
de Raoul Ruiz
L'Humanité
de Bruno Dumont

2000
Ester Kahn
d'Arnaud Desplechin
Code inconnu
de Michael Haneke
Harry, un ami qui vous veut du bien
de Dominik Moll
Les Destinées sentimentales
d'Olivier Assayas

2001
Éloge de l'amour
de Jean-Luc Godard
La Répétition
de Catherine Corsini
Roberto Succo
de Cédric Kahn
Va savoir
de Jacques Rivette

DE L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE AUX IMAGINAIRES TÉLÉVISUELS

VIRGINIE SPIES

*Cannes est le lieu mystique de l'identification
de l'imaginaire et du réel.¹*

S'il est un lieu où l'on *parle* du Festival de Cannes, c'est certainement à la télévision. On en parle, on le montre, on l'expose, on le met en pâture. Ce sont des cérémonies (ouverture, fermeture), des émissions spéciales (sur les acteurs, les starlettes, les soirées), des numéros uniques, des journaux télévisés qui se penchent sur cet événement.

Il existe différentes manières de parler du cinéma à la télévision et encore plus de façons de l'étudier. Notre «ticket de cinéma» sera celui du Festival de Cannes et ses représentations, notre «part télévisuelle» sera celle du journal télévisé. Nous allons cerner ce que peut être le Festival de Cannes à travers le «mode authentifiant» à la télévision : quels aspects du cinéma sont traités ? Quels thèmes sont abordés ? Qui parle ? Entre réalité et fiction, les questions soulevées ne permettent pas de réponses simples, mais nous promettent un parcours surprenant.

LA PROMESSE DES GENRES

Les émissions télévisuelles, indique François Jost, «sont interprétées en fonction de trois grands modes d'énonciation qui définissent à la fois l'attitude ou l'intention de celui qui adresse le document et ce que le spectateur peut en attendre»². Ces trois modes d'énonciation télévisuelle sont le *mode authentifiant* (regroupant les émissions tenant de vraies assertions sur le monde, c'est le cas des programmes informatifs), le *mode fictif* (s'appuyant sur la cohérence de l'univers créé) et le *mode ludique*, dans lequel se constitue un monde obéissant à ses propres codes et comprenant «aussi bien les divertissements que tous les spectacles *joués*»³. La reconnaissance du mode d'énonciation implique à la fois un positionnement du spectateur ainsi que des critères d'appréciation de la vérité de l'ensemble du programme. L'interprétation d'une émission dépend largement du mode d'énonciation qu'on lui attribue. On ne comprend pas de la même façon un programme selon que l'on attend de lui des informations précises ou bien que l'on

souhaite se divertir. La question des attentes est centrale lorsqu'on se penche sur le genre.

La désignation du genre agit sur le spectateur, qui construit l'auteur. Cette construction de l'auctorialité télévisuelle par le spectateur s'accompagne d'une attente quant à son rôle⁴. Ainsi, les programmes s'interprètent en fonction de ce que le spectateur sait, imagine et construit de l'auteur. De plus, chaque genre porte en lui un certain type de promesse. La promesse est un acte unilatéral, qui n'oblige que le locuteur⁵. Les savoirs attachés aux genres sont en premier lieu fondés sur des règles constitutives. Par ailleurs,

*[...] tous ces savoirs sont inégalement partagés par les téléspectateurs, et relèvent donc d'un apprentissage possible, mais ils peuvent aussi être acquis, quasi intuitivement, par une opération inférentielle.*⁶

Ces connaissances engendrent des croyances tant sur l'émetteur que sur le monde qu'il médiatise ou construit. Ainsi, « tout genre repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le mode ou le degré d'existence conditionne l'adhésion ou la participation du récepteur »⁷. Un document est sémantisé depuis son émission jusqu'à sa réception, et ne possède son statut que parce qu'il est accompagné de certaines croyances. Un document télévisuel est donc interprété à partir d'une idée que se fait le téléspectateur du type de lien qui unit ce document à la réalité. Dès lors, on peut parler de la *promesse d'une relation au monde*⁸, qui conditionne l'adhésion ou la participation du téléspectateur. Cette promesse varie selon les différents modes d'énonciation. En regardant le journal télévisé, nous sommes en droit d'attendre de vraies informations sur le monde; face à notre jeu préféré, nous pouvons espérer un certain amusement et un respect des règles de ce jeu; en assistant à notre feuilleton favori, nous sommes libres de nous évader avec le héros, d'oublier (à tout le moins) notre réalité.

Bon nombre d'émissions ne sont pas orientées vers un mode d'énonciation unique, et il est fréquent que réalité et fiction se mêlent au cours d'un même programme. De plus, le mélange de la réalité et de la

fiction n'est pas un fait nouveau et, du réel au fictionnel, le discours télévisuel possède une très large palette de possibilités⁹. Le mélange des genres est une des particularités du discours télévisuel¹⁰.

Pour parler de cinéma, la télévision emprunte également aux différents modes d'énonciation, et c'est aussi vrai lorsqu'il est question du Festival de Cannes. Ainsi, le 1^{er} juin 1978, un numéro de *Ciné Première*, intitulé « Les affaires sur les affaires », se penche, comme son titre l'indique, sur l'aspect financier du festival et des films qui y sont présentés. *Sexy Cannes* est une émission qui s'intéresse, le 17 mai 1990, aux starlettes et autres jolies filles qui ont arpenté les plages cannoises au cours des différents festivals. Le 11 mai 1997, une émission unique, *Cannes, Les 400 coups*, s'intéresse à l'histoire du festival et les événements qu'il a connus. *Comme au cinéma*, l'émission mensuelle consacrée au septième art, se penche, au soir du 18 mai 2000, sur l'actualité du festival, mais aussi sur les lancements des films ou encore sur les comédiens qui connaissent des difficultés. Loin d'être exhaustive, cette liste nous montre, à travers quelques exemples, autant de manières différentes de tenir un discours sur le Festival de Cannes: les questions financières, les jolies femmes, l'histoire, l'actualité, le cinéma sous son aspect factuel. Le Festival international du film aurait mille visages que la télévision peut mettre en lumière, au rythme d'émissions parfois informatives, parfois plus ludiques, souvent en mélangeant les différents modes. Enfin et surtout, chaque année, les journaux télévisés de toutes les chaînes françaises s'intéressent au Festival de Cannes.

Le journal télévisé est le genre *authentifiant* par excellence. Il promet de donner des informations pour améliorer notre connaissance sur le monde. Les journalistes doivent être en mesure de prouver ces informations, et l'une des manières d'attester la réalité est le direct, forme (en principe) adoptée par le journal télévisé. De plus, les individus qui s'expriment à l'intérieur du journal possèdent une légitimité (ce sont, au-delà des journalistes, des témoins, des spécialistes, ou des personnes qui concourent à

authentifier un discours). Durant le Festival international du film, nous sommes en droit d'attendre que les journaux télévisés nous renseignent sur le festival en cours, nous informent sur ce qui s'y passe, nous éclairent sur son actualité. Un discours, fondé sur le *mode authentifiant*, promet de *dire* la ou les réalités d'un art fondé sur le fictionnel, un art qui se fête.

DU RÉEL AU FICTIONNEL

Le journal nous parle du réel. Le cinéma nous raconte des histoires inventées¹¹. Pour que le premier parle du second, il faut un lien. On ne parle pas *du* cinéma. On ne s'intéresse même pas *au* festival, machine trop lourde pour la télévision toujours en quête de figures et d'humanité. Pour parler du Festival de Cannes, le journal télévisé a besoin d'hommes et de femmes : ce sont les stars. Du réel au fictionnel, la star est une personne «réelle» qui plonge, lorsqu'elle joue dans un film, dans le fictionnel.

Sans trahir notre corpus (essentiellement basé sur des extraits de journaux télévisés de différentes époques), un détour sous forme de retour s'impose par sa force exemplificatrice. Quittons les informations télévisées pour aller voir du côté des actualités cinématographiques. Le 31 juillet 1947, les *Actualités françaises* parlent d'une France d'après-guerre qui se reconstruit. Le dernier thème traité par ce journal est celui du Festival de Cannes et de ses préparatifs. Pour cette deuxième année du festival, on montre et on commente «l'édification du palais qui abritera la grande compétition cinématographique de l'année». Des personnalités telles que Maurice Chevalier sont sur place pour «examiner attentivement les plans». Il est déjà moins question de films que de personnes célèbres. Le 18 septembre de la même année, le journal national se penche de nouveau sur le festival. C'est la soirée d'inauguration, «de nuit, à la clarté des *sunlights*. C'est une soirée unique, sur la côte de l'éternel azur», indique la *voix off* sur des images de personnes en tenue de soirée et de stars brillant de mille feux. Cannes véhicule une image chaude et positive, c'est ce que l'on constate

dans d'autres journaux de cette époque qui s'intéressent à la ville. Ajouté à cette ambiance, le festival est perçu sous un jour particulièrement positif. Après la guerre, la vie scintille de nouveau, et les figures du cinéma apparaissent comme autant d'étincelles au destin prestigieux.

Le journal national du 23 avril 1953 présente le Festival de Cannes par le biais de ses stars. On y voit une «multitude de vedettes», comme Kirk Douglas, Charles Vanel, Walt Disney. Certains font du ski nautique, d'autres se promènent en bateau ou reçoivent des prix. Si les personnes qui s'intéressaient au festival à cette époque pouvaient savoir ce qui s'y passait «réellement», il est bien plus difficile pour le chercheur, qui se pencherait uniquement sur ces sources cinquante ans plus tard, de savoir quels films concourraient, quels étaient les débats ou les thèmes que le cinéma abordait alors. Les journaux parlaient des vedettes, en aucun cas des films. Cette constatation se confirme l'année suivante, avec des images et des textes entièrement consacrés à Robert Mitchum, Michèle Morgan et d'autres «vedettes». Le commentaire distingue d'ailleurs deux types de vedettes : les «vedettes officielles», que sont le ministre d'État, le directeur du centre du cinéma, ou encore le président du festival, Jean Cocteau, et les «vedettes de l'écran», que sont les acteurs. Lors de la clôture de ce festival, il s'agit même de montrer et de commenter le repas que «les vedettes» ont dégusté pour «reprendre des forces». Ce sont encore les stars dont il est question dans le journal du 21 mai 1958, qui met en avant «les invités de la dernière heure». Au-delà des stars, on évoque les rumeurs qui les concernent. À la fin des festivités, quelques phrases résumant, en conclusion de reportage, le palmarès du festival.

Les actualités cinématographiques parlent du Festival international du film à travers les vedettes (c'est d'ailleurs le terme le plus souvent employé). Ces observations rejoignent celles d'Edgar Morin : «À Cannes, ce ne sont pas tant les films que les stars qui s'exhibent en spectacle»¹². Ainsi, ajoute-t-il, le festival est avant tout (en tout cas pour la presse) le rendez-vous des stars. Les actualités en sont effectivement le

reflet. Les stars posent « pour l'univers entier par le truchement de la photographie, de la télévision et des actualités »¹³. On parle de ces stars, mais on ne leur donne pas encore la parole. Tout d'abord parce que la forme des actualités cinématographiques ne s'y prête pas, ensuite parce que les stars ne possèdent pas encore le statut qu'elles vont acquérir par la suite, et qui fera qu'elles auront la parole lors de chaque reportage qui sera consacré à leur film. Pour l'heure, la star prend la pose, l'air penseur, cheveux au vent.

LA VOIX DES STARS

Avec la télévision, les stars continuent de poser sur la plage, mais elles vont aussi s'exprimer. Partout, sur tout, à tout moment. À une exception près, lorsque les membres du jury viennent de rendre leur verdict, en ce 25 mai 1977, et que Léon Zitronne tente de les interpellier pour leur demander des informations sur leurs choix. Ce jury, bien entendu composé de stars (avec Rossellini comme président), va rester muet jusqu'à ce que le verdict soit rendu.

À Cannes, ce sont les noms qui comptent, bien plus que les films. Ainsi, lorsque Bernard Rapp, alors présentateur du journal télévisé sur Antenne 2 en ce mois d'avril 1985, donne la sélection française pour le festival, il n'indique aucun titre, aucun genre, mais bien des noms d'auteurs. Godard, Chabrol et Téchiné suffisent à donner le ton de la sélection.

Le 15 mai 1990, Patrick Poivre D'Arvor (autre vedette, mais du journal de 20 heures sur TF1) « lance » un reportage sur l'actrice Sandrine Bonnaire : tout à son rôle de star, elle signe des autographes, « court de rendez-vous en rendez-vous », parle d'elle et de ses goûts. Du point de vue filmique, le reportage télévisé plonge le téléspectateur dans un univers de cinéma entièrement consacré aux stars : ralentis et musique sont autant de signes qui se reportent au septième art et qui sont assez peu usités dans le discours télévisuel. Le sujet et son traitement permettent même au présentateur d'assurer une transition pour le reste de la soirée sur la chaîne TF1, puisqu'il va y avoir un film, avec « d'autres vedettes ». Désormais, les stars « appartiennent » autant au

cinéma qu'à la télévision. Au-delà de la promotion, la télévision a d'autres rôles : elle finance le cinéma, elle fait exister les stars (comment peut-on « être connu » si le petit écran ne s'intéresse pas à nous ?), elle les fait travailler. En effet, nombre de stars françaises ont joué dans des fictions télévisuelles : Gérard Depardieu, Jean-Paul Belmondo, Carole Bouquet en sont des exemples. Le même jour, sur la chaîne concurrente, Antenne 2, Philippe Lefait parle également de Sandrine Bonnaire en termes élogieux. Le film dans lequel on peut la voir est réalisé par Raymond Depardon, dont on va faire le portrait. On insiste sur la personnalité et la vie du photographe et réalisateur. Il est à peine question du film qu'il présente. La télévision semble incapable de parler de produits culturels ; elle se penche sur les acteurs de ces produits culturels. Le lendemain, le journal de la même chaîne propose plusieurs sujets et interviews, entièrement tournés vers les stars du festival. Un reportage est consacré à un enfant qui est un chasseur d'autographes, c'est « une autre façon d'approcher les vedettes ». Le Festival international du film est assez mal nommé. Il s'agit plutôt du festival des stars. Le 21 mai de la même année, on remet la Palme d'or. À écouter Hervé Claude, alors présentateur du journal de 20 heures sur Antenne 2, ce n'est pas le film *Sailor et Lula* qui est couronné, mais plutôt David Lynch. Le discours télévisuel ne donne aux films aucune existence ni droit de citation, s'ils ne sont pas rattachés à leurs différents auteurs. Le même jour, sur TF1, le discours est le même. Patrick Poivre D'Arvor explique que la Palme d'or est « décernée par le jury à l'Américain David Lynch, l'auteur d'*Elephant man* et de *Blue Velvet* ». La Palme d'or n'est donc pas décernée à un film, mais à un homme. La même année, le prix d'interprétation est remis à Gérard Depardieu pour son rôle dans *Cyrano de Bergerac*. L'acteur est félicité et fêté par les deux chaînes de télévision. On rend hommage aux Hommes qui ont fait un film. Ce soir-là, on atteint le paroxysme avec cette phrase du présentateur de TF1, qui dit en fin de journal : « Voilà donc pour ce très beau Cyrano de Rappeneau, de Depardieu, et bien sûr, de Rostand ».

De la même manière, est présenté, lors du festival de l'année 2000, le film *Saint Cyr* qui met en scène Isabelle Huppert dans le rôle de Madame de Maintenon. Sur France 2, le 16 mai, un reportage est entièrement consacré à deux jeunes filles qui ont tenu des rôles importants dans le film. Le commentaire explique que ce sont «deux inconnues confrontées à une star (Isabelle Huppert) du jour au lendemain». La star est en duplex, à Cannes, et elle est interviewée par le présentateur du journal qui ne va pas lui parler de son travail d'actrice ou des conditions de tournage, mais plutôt de la manière dont elle perçoit la dernière épouse de Louis XIV. Il s'agit de savoir «ce qui l'a le plus intéressé chez Madame de Maintenon». On lui demande aussi: «qu'est-ce qui vous a semblé le plus proche de vous chez ce personnage?». Il n'est pas question de la réalisation du film, il s'agit d'une star dont tous les propos peuvent être dignes d'intérêt. Dans la même semaine et sur la même chaîne, Béatrice Schönberg, qui présente le journal le week-end, parle de Cannes comme d'«une immense machine à rêves, avec ses stars et ses palaces». La même semaine encore, sur TF1, il est question de «brochette d'acteurs prestigieux et internationaux».

Des territoires empruntés ou créés par le journal télévisé pour parler du Festival de Cannes, celui des stars et de leur vie publique ou privée est le plus prisé. Le discours télévisuel personnifie. Ce qui compte, ce sont les Hommes: auteurs ou acteurs. Cannes est représenté comme un lieu où les stars se retrouvent, et où les films n'ont pas d'existence propre. Le journal télévisé informe très peu, il se penche, ou penche vers d'autres lieux, territoires étoilés. Ce phénomène nous montre l'omniprésence de la télévision dans le monde du cinéma. Partout, à chaque moment, les stars sont là pour parler d'elles, de leur vie, de leurs récompenses. Leur opinion a de la valeur, que ce soit à propos d'un personnage historique ou de leur divorce à venir (la vie privée d'une star se doit d'être publique, indique Edgar Morin). Il s'agit d'un *être* là, qui accentue la valeur d'une parole qui n'a d'intérêt que parce qu'elle est prononcée par quelqu'un de «connu». La visibilité confère la légitimité.

«Les stars mènent une vie de festival: le festival mène une vie de stars – une vie de cinéma»¹⁴. Du point de vue des images, on privilégie les gros plans, les ralentis et même la musique. Discours télévisuel au service de la star: divine et mythique, elle appelle à une esthétique spécifique. Lorsque les reportages ne se penchent pas sur des stars, il en est tout de même question (c'est une star en devenir, c'est quelqu'un qui connaît des stars, ou qui aimerait beaucoup en connaître, un reportage sur les femmes de chambre du Carlton, un chasseur d'autographes, des spectateurs *lambda* qui attendent, des heures durant, aux marches du palais).

Le cinéma raconte des histoires. La télévision qui parle de cinéma raconte les histoires des gens de cinéma. En accédant au journal télévisé, les stars entrent dans le quotidien du téléspectateur, à la frontière de l'accessible et de l'inaccessible. Au-delà de leur mythe, les stars se veulent plus proches du public, et la télévision est un moyen d'y accéder. Point de contact entre la star et son public, le petit écran permet à la star d'entrer dans son salon. Ce qui compte est moins ce qui est dit que la personne qui le dit. Le sujet de l'énonciation est bien plus important que l'énoncé.

Et s'il était impossible, pour la télévision, de parler de cinéma autrement? La mythologie des stars, indique Edgar Morin, «se situe dans une zone mixte et confuse, entre croyance et divertissement»¹⁵. Il s'agit bien du lien auquel nous faisons référence précédemment. La star est ici le ciment du réel et du fictionnel.

LE MODE AUTHENTIFIANT AU SERVICE DU RÊVE

Mais justement, qu'en est-il du réel? Le journal télévisé, nous l'avons vu, est censé restituer le réel, dire *le monde* au téléspectateur.

Le Festival de Cannes débute avec l'après-guerre, l'heure est à la fête et à la distraction. Le cinéma pour oublier le réel. Ce que représente le cinéma, ce n'est pas ce qu'Est le cinéma. Les informations télévisées restituent une part du réel. C'est ce que le téléspectateur est en droit d'attendre. Il s'agit ensuite

d'accentuer le réel, ce qu'on va faire en mettant en lumière la star.

Très importante également est la valeur marchande des films et des stars. Ces dernières sont des marchandises qui s'exposent sur le grand marché du visuel. Elles font la promotion de leur film. Mais y aurait-il de meilleurs vendeurs? Qu'on s'identifie à l'acteur ou que, plus simplement, on l'apprécie, il est un bon «prescripteur». La star est un objet de consommation, qui, au-delà de la «vente» de son film, doit exister sur le petit écran pour exister aux yeux du public. Avec la rapidité de circulation de l'information et des images, «la dimension mythique des autres s'efface»¹⁶. Un rapport de proximité s'installe et nous avons vu que, pour être star, le mythe a désormais besoin d'être ravivé souvent. La télévision en est un moyen. «Les vedettes ne tiennent plus longtemps l'affiche, les nouvelles «révélation» éclipsent celles d'hier selon la logique de la personnalisation»¹⁷. Il y a, pour Gilles Lipovetski, de plus en plus de «vedettes», mais elles suscitent de moins en moins d'investissement émotionnel. Cette logique de la personnalisation permet plus de s'accomplir soi-même que de s'intéresser aux autres. Cet intérêt pour ces «autres», les stars de cinéma, permet de tenir un discours minimal mais nécessaire sur le cinéma.

De plus, les interventions des acteurs sont autant de consignes de lecture qui sont susceptibles de jouer sur la réception du film. Les propos des stars agissent sur le genre, et l'étiquette générique apposée influence la réception. Les stars qui commentent leur film sont inscrites dans un contexte, qui lui aussi donne une identité au produit qu'est le film. En elles-mêmes, certaines stars déterminent le genre de film que le spectateur s'attend à voir, elles confèrent une identité première, une promesse. On s'attend plutôt à une comédie romantique avec Meg Ryan, à un film d'aventure avec Bruce Willis, etc.

«L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel», écrit Foucault¹⁸. Par la force de ce qu'une star peut imprimer à un film, elle est à considérer comme une forme d'auteur. À la fois en

dehors du film et en dedans, elle assigne à son personnage et à son film un caractère qui ressortit au réel. On comprend mieux alors pourquoi les journalistes interrogent plus les acteurs sur leur rapport au réel (que pense Isabelle Huppert de Madame de Maintenon?), que sur leur rapport à la fiction.

UNE IMPOSSIBLE CRITIQUE

Si, à propos du Festival de Cannes et des films en compétition, les journaux télévisés informent peu, ils ont encore moins la capacité d'émettre une quelconque critique.

Les films sont souvent «d'une force incroyable». À propos de *Dancer in the dark* lors du festival de l'année 2000, il est question sur France 2 d'un film «original et novateur», c'est «un très, très beau triomphe, bien mérité». TF1 parlera, à propos de la même œuvre, d'un «film très fort, très émouvant». Sur France 2, on trouve «Isabelle Huppert bouleversante» dans *Saint Cyr*. Sur TF1, le film de Raymond Depardon «force le respect». Sur France 2 encore, Sandrine Bonnaire est remarquable. Le plus souvent, les stars présentes «en plateau» sont au service de la notoriété de la chaîne («on remercie Catherine Deneuve de nous faire l'amitié de sa présence» dit Claire Chazal le 21 mai 2000). De plus, il s'agit, dès que c'est possible, de saluer le cinéma français.

Les présentateurs félicitent les stars qui se congratulent entre elles. En demandant leur avis à celles qui ont tourné dans le film, on ne peut espérer obtenir un regard critique sur l'œuvre. Plus légitime serait la parole du scénariste, du réalisateur. Plus critique serait la parole du journaliste de cinéma. D'une parole forte, le critique se positionne comme «un messenger de l'opinion, comme le représentant du pouvoir du public»¹⁹. Mais le journal télévisé ne véhicule pas ce type de discours. La critique est utopique puisqu'elle suppose un ailleurs, «un monde fictionnel meilleur». Le journal télévisé glorifie et encense, il ne laisse pas de place pour la critique des films, ou la critique du choix des récompenses. Le journal télévisé n'en est pas le lieu. De plus, c'est à la

fin du journal qu'il est question de cinéma. Avant la publicité, le ton se veut plutôt léger et agréable. En effet, il ne faut pas omettre les spécificités du médium...

UNE MACHINE À FABRIQUER DES «STARS»?

Les mises en scène du quotidien des Français sont fréquentes à la télévision et trouvent leurs racines dans des programmes produits dès les années 1950²⁰. L'importance du quotidien est vraisemblablement inhérente au médium lui-même (par la place qu'il occupe dans le quotidien des téléspectateurs) et aux formes de discours qu'il met en œuvre (il s'agit ici de l'intérêt porté par le médium aux téléspectateurs eux-mêmes).

Si la télévision des années 1960 «se servait» des stars du cinéma, si elle le fait encore aujourd'hui pour alimenter son discours sur le cinéma, on remarque que, désormais, elle fabrique des stars en dévoilant plus ou moins le processus de fabrication. Depuis 2001, des chaînes privées du réseau herztien français diffusent des programmes de ce type. Il s'agit de *Star Academy* sur TF1 et de *Pop Stars* sur M6. Différents dans leurs principes mais semblables dans leurs finalités, ces programmes, souvent qualifiés de «télé-réalité»²¹, partent de personnes inconnues, les rendent célèbres (grâce à leur présence quotidienne ou hebdomadaire sur la chaîne) et vont ensuite, tant que leur succès durera, suivre ces personnes, nouvelles stars, dont bien souvent le mérite principal est d'avoir été «vues à la télé». Tirée de son quotidien, la nouvelle star alimentera les discours médiatiques autour de sa nouvelle vie et de son nouveau quotidien.

La première émission française de ce type, *Loft Story*, est apparue au printemps 2001 sur M6. Devenus stars de l'instantané, les premiers «lofteurs» à sortir de leur *prison du visuel* se rendirent au Festival de Cannes... Des stars de cinéma à la télévision, nous sommes passés aux stars de la télé dans des lieux de cinéma.

Vedettes fabriquées par le petit écran ou acteurs de cinéma, les stars viennent à Cannes pour se donner en spectacle, c'est un fait que Jean-Luc Godard, par

exemple, a bien compris²². Le 10 mai 1985, Daniel Bilalian parle du cinéaste dans son journal, car il a reçu une tarte à la crème en pleine figure. «À Cannes, au festival, la réalité, c'est du cinéma», dit-il. Un peu plus tard, Jean-Luc Godard dira que ce sont la presse et les médias qui font l'événement à Cannes. Qui pourra le contredire?

* * *

En essayant de comprendre une partie de ce qu'est le festival, par l'une de ses représentations, celle qui est donnée par le *mode authentifiant* à la télévision, nous avons observé que le cinéma est toujours rattaché à des Hommes. Le cinéma est la vie et la télévision, avec ses spécificités, parle peu du réel mais choisit certaines formes de réalités : celles qui sont attachées aux personnes qui *font du cinéma*. Le *mode authentifiant* est un cadre à l'intérieur duquel il est possible de composer plusieurs types de discours. Jean-Marie Schaeffer²³ a montré l'importance de la fonction de divertissement dans la fiction. Les stars sont là pour divertir le public. Dès lors, dans le journal télévisé, elles sont à la frontière des trois modes d'énonciation principaux à la télévision que sont le *mode fictif*, le *mode authentifiant* et le *mode ludique*. En effet, la star est en premier lieu sortie de la fiction pour être une personne à laquelle on va demander son avis, ses sentiments, etc. La perception de la star est pourtant, nous l'avons vu, dépendante de ses films, et elle poursuit une représentation qui a pris forme dans le monde fictionnel. Elle pénètre donc dans l'univers du réel, c'est le *mode authentifiant*, attesté par la forme du journal télévisé. Dans ce mode se crée un monde dans lequel sont tenues de vraies assertions qui permettent d'améliorer nos connaissances de ce monde. Le journal télévisé et le direct concourent à la construction de ce mode. Enfin, on aborde le sujet du cinéma et celui de la star au terme des journaux télévisés, lorsqu'il est temps de quitter les informations internationales, politiques ou sociales, pour entrer dans un univers plus ludique (ce qui permet d'assurer une transition avec la publicité à

venir). C'est vers ce *mode ludique* que penche en dernier lieu le discours autour de la star. Il est effectivement question d'un discours de vérité, avec un système de règles particulières, des glissements possibles et même souhaitables et un ton caractéristique bien moins sérieux que lorsqu'il est question d'informations plus graves. La vérité du discours télévisuel se juge en fonction des genres qui « se définissent comme la promesse d'une relation à un monde »²⁴. Les programmes analysés ici se saisissent à partir du *mode authentifiant*, qui est sensible aux autres modes d'énonciation – apportés par le sujet dont il est question et la manière dont il est traité.

Entre réel et fictionnel, Edgar Morin se penche sur l'image: « L'écran paraissait devoir présenter un miroir à l'être humain: il offrit au XX^e siècle ses demi-dieux, les stars »²⁵. Du grand au petit écran, la frontière est de plus en plus floue et le regard, susceptible de se brouiller lorsqu'il tente de contempler le miroir.

NOTES

1. E. Morin, *Les Stars*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1972, p. 57.
2. F. Jost, *La Télévision du quotidien: entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, Paris, INA, coll. « Médias-recherches », 2001, p. 17.
3. F. Jost, « Quand y a-t-il énonciation télévisuelle? », dans J. Bourdon et F. Jost (sous la dir. de), *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan et INA, coll. « Médias-recherches », 1998, p. 35.
4. *Ibid.*, p. 42.
5. F. Jost, « La promesse des genres », *Réseau*, n° 81 (*Le genre télévisuel*), 1997.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. F. Jost, *La Télévision du quotidien*, p. 17.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Voir sur cette question V. Spies, « Un drôle de regard réflexif: quand les Guignols de l'info parlent du PSG », dans P. Gabaston et B. Leconte, *Sports et Télévision*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et Civilisation », 2000, ainsi que « Les Guignols de l'info – Le mélange de genres à son paroxysme », dans Actes du Colloque d'Aix-en-Provence, mai 2000, à paraître.
11. Il faut reconnaître qu'il arrive que le journal télévisé raconte des histoires et que le cinéma nous parle du réel, mais ce ne sont pas les règles habituelles de leur discours.
12. E. Morin, *Les Stars*, p. 56.
13. *Ibid.*, p. 58.
14. *Ibid.*, p. 57-58.
15. *Ibid.*, p. 8.
16. M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 26.
17. G. Lipovetski, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 105-106.
18. M. Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 30.
19. P. Schaeffer, *Critères et fonctions de la critique de la télévision*, Actes du congrès de Turin, 1972, p. 88.
20. F. Jost, *La Télévision du quotidien*, p. 109-200.
21. Voir à ce sujet F. Jost, *L'Empire du loft*, Paris, La Dispute, coll. « Des mots sur les images », 2002.
22. Voir à ce sujet F. Jost, « Au nom des pairs: Godard à Cannes », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001.
23. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
24. F. Jost, *La Télévision du quotidien*, p. 36.
25. E. Morin, *Les Stars*, p. 7.

CANNES, UN FESTIVAL DES SIGNES DE L'IDENTITÉ SPECTATORIELLE

EMMANUEL ETHIS



Montée des marches, une préoccupation majeure



L'attention à la marche

Dans la bouche de ceux qui y participent, il existe d'abord ce raccourci référentiel: «Cannes» pour dire «Festival international du film de Cannes». Un demi-siècle de projections dans cette petite sous-préfecture de la Côte d'Azur française a durablement transformé le nom d'une ville en un véritable signifiant pour l'imaginaire cinématographique: stars, strass et montée des marches en assurent la plus pérenne représentation et trempent la manifestation d'une sorte de savoir partagé dans un sens commun qui, dix jours par an, dissout la ville dans quelques mètres de tapis rouge flamboyant foulé par des escarpins noirs et brillants. S'il existe en Europe d'autres villes festivalières pour la cinématographie – on peut penser par exemple à Venise ou à Berlin –, ces villes sont traversées par une histoire qui leur est propre et qui n'est pas indéfectiblement attachée au cinéma. L'histoire de Cannes, elle, s'est entièrement coulée dans celle de son festival, une manifestation exclusive qui jouit d'une vaste popularité sans pour autant être populaire dans son accessibilité. Et, si Cannes est définie par son festival, le festival, lui, est défini par ses pèlerins, plus nombreux chaque année, qu'on tente de subsumer sous

l'appellation catégorielle par trop générique de «festivaliers»; car, à Cannes, n'est pas festivalier qui veut, et, de surcroît, tous les festivaliers «ne se valent pas». En effet, si l'on ne participe pas en tant que professionnel au marché du film, alors c'est aux instances organisatrices ou à leurs représentants que l'on est confronté pour trouver sa «place» dans le festival. Car l'organisation festivalière se montre d'entrée dans sa parure institutionnelle, une parure que le critique André Bazin avait figuré comme un ordre. En 1955, il écrit dans *Les Cahiers du cinéma*:

[...] considéré de l'extérieur, un Festival, et notamment celui de Cannes, apparaît comme une entreprise mondaine par excellence. Mais pour le festivalier, si j'ose dire professionnel, comme sont les critiques, rien en réalité non seulement de plus sérieux, mais de moins mondain dans l'acceptation pascalienne du mot. Pour les avoir presque tous «faits» depuis 1946, j'ai assisté à une progressive mise au point du phénomène Festival, à l'organisation empirique de son rituel, à ses hiérarchisations nécessaires. J'ose comparer cette histoire à la fondation d'un ordre et la participation totale au

*Festival à l'acceptation provisoire de la vie conventuelle. En vérité le Palais qui se dresse sur la Croisette est le moderne monastère du cinématographe. [...] Venant de tous les coins du monde des journalistes de cinéma se retrouvent à Cannes pour y vivre deux semaines d'une vie radicalement différente de leur vie privée et professionnelle quotidienne. D'abord ils sont « invités », c'est-à-dire mystérieusement pris en charge par l'Ordre qui leur assigne à chacun une cellule confortable, mais néanmoins austère.*¹

Ce que le texte de Bazin pointe avant tout et très justement, c'est l'existence d'un ordre mystérieux qui contribue à assigner une place à ceux qui participent au Festival de Cannes : de la sorte, *être festivalier*, c'est *être à sa place*, ce qui signifie reconnaître, en creux, la place de « l'autre » dans le festival, quitte à faire alliance avec ce dernier pour améliorer sa situation propre. Négocier une invitation pour un film dans le grand Théâtre Lumière contre une invitation pour une après-soirée, une place à un cocktail contre un tuyau sur les quartiers résidentiels d'une star, un autographe contre une photo : Cannes est fait de ces échanges multiples qui échafaudent la petite économie du troc et des privilèges, dans laquelle se crée l'inter-reconnaissance d'autrui sur les lieux du festival et oblige les festivaliers à être aussi souvent que nécessaire des « festifs-alliés ».

À ceux qui ne sont jamais allés à Cannes, il faut signaler la simplicité avec laquelle s'organisent les échanges et les rencontres durant le festival. Et pour cause, le cinéma constitue un solide fonds de conversations potentielles qui permet d'entrer naturellement en relation avec presque n'importe qui sous le simple prétexte de parler d'un film. Cependant, si les choses peuvent se jouer dans la rue ou dans les halls des palaces, la finalité suprême du festival réside, pour la plupart des festivaliers, dans la possibilité d'*accéder* au palais, c'est-à-dire *dans* l'enceinte du palais. Pour cela, il faut montrer « patte blanche » comme l'on dit, et « montrer patte blanche » à Cannes consiste à présenter aux gardiens du palais l'accréditation que vous a délivrée l'organisation du festival.

De moins en moins facile de faire le tri – stipule un vigile –, il doit y avoir maintenant une cinquantaine de badges différents, chacun ouvrant droit à son niveau de privilèges, à sa zone d'accès « prioritaire ».

Une fois dans l'enceinte du palais, l'accréditation est porteuse du résumé de chaque identité ; elle dit si l'on est acheteur, producteur, journaliste de presse ou de télévision, responsable d'une institution culturelle ou exploitant de salles, mais aussi cinéophile ou spectateur sans autre *référence* que celle d'avoir été « reconnu » par l'institution festivalière. Or, c'est précisément cette référence-là qui fait véritablement problème, celle de la reconnaissance institutionnelle qui peut ouvrir à un spectateur anonyme le droit de parvenir au statut de festivalier à part entière, d'*accrédité*. C'est ainsi que durant le festival de 1999, nous avons interrogé près de 1 500 accrédités-spectateurs (soit au total 45 % des spectateurs non professionnels accrédités par le festival) pour comprendre comment ils se sont fait reconnaître par l'institution, comment ils ont pénétré l'enceinte cannoise, et quels sont les « signes particuliers » qui les ont habilités à vivre de la sorte leur passion cinématographique, à Cannes, au cœur du monde du cinéma. Ce texte synthétise ce que nous avons appris à leurs côtés : (1) En quoi consiste leur motivation commune à entrer dans ce festival normalement réservé aux professionnels ? (2) Qu'est-ce qu'ils perçoivent du « jeu cannois » et comment ils définissent, eux, l'utilité du festival ? (3) Est-ce qu'il existe des motivations plus secrètes chez eux qui permettent de leur attribuer des « signes particuliers » pour décrire leur identité spectatorielle ?

SE RAPPROCHER DE L'AURA

DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE :

une démarche singulière de spectateurs exclusivistes

On ne peut répondre à la première question sur la motivation commune de ces spectateurs anonymes qui franchissent les barrières cannoises pour se retrouver au cœur du festival sans remarquer, préalablement, que tous ces accrédités partagent un

trait singulier : ils sont tous des spectateurs de cinéma qu'on peut qualifier d'*exclusivistes*, c'est-à-dire que le cinéma constitue leur principale et leur seule pratique culturelle à laquelle ils consacrent l'ensemble de leurs loisirs (lecture de revues de cinéma, collection d'affiches de cinéma, visionnements d'émissions ou de jeux de cinéma, fréquentation d'expositions consacrées au cinéma, etc.). La plupart sont des collectionneurs et possèdent chez eux une vaste vidéothèque complétée aujourd'hui par le DVD et le *cinéma-maison*, représentant pour ces derniers le *nec plus ultra* en matière de conservation et de diffusion du patrimoine cinématographique. De fait, pour nos spectateurs cannois, le DVD correspond bien à un objet précieux qui revigore chez eux une part de ces *stimuli* sociaux dévolus à l'œuvre d'art, conçue comme révélatrice de la dévotion que lui vouent ceux qui l'achètent. Les DVD mis sur le marché sont non seulement promus en raison de leurs qualités de support exceptionnel pour le son et l'image – qui plongent le spectateur dans ce que l'œuvre a de plus authentique –, mais, pour quelque temps encore, ils sont valorisés pour leurs aspects indégradable et irréproductible par l'acquéreur. Cet acquéreur est, en outre, de plus en plus sollicité par des « bonus », suppléments dont sont assortis les DVD ; à côté du film, il est d'usage de trouver dorénavant un ensemble de documents inédits : scènes tournées non intégrées au montage final, photographies de plateau, interviews exclusives des comédiens et du réalisateur, extraits du *synopsis*, confidences de tournage, vidéoclip et bande originale, et le désormais traditionnel *making-off*. Si les marchands parlent volontiers de ces suppléments comme d'une valeur ajoutée chargée de stimuler les ventes de DVD, on peut s'étonner que le mérite déjà exceptionnel du support ne suffise pas à générer, parallèlement à la cassette vidéo, de nouveaux comportements d'achat ; à la lecture des premières enquêtes de marché portant sur le DVD, on apprend que seule une minorité de spectateurs regardent l'ensemble des suppléments, et qu'environ 45 % des acheteurs les ignorent. Nos spectateurs cannois, eux, appartiennent à cette minorité qui connaît en détail

tous les suppléments des DVD consacrés aux films qu'ils aiment. Beaucoup y perçoivent une manière de se rapprocher de l'œuvre cinématographique en cultivant leur fascination pour « l'aura » propre à l'œuvre.

L'aura d'une œuvre, pour reprendre le vocable de Walter Benjamin, c'est cette « unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il, capable de faire lever le regard ». Dans son essai de 1936, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », le philosophe explique que, jusqu'alors, ce lointain s'entendait comme subordonnant les possibles relations à l'œuvre à une contemplation *quasi religieuse*. Dès lors, il conçoit la reproductibilité technique des œuvres comme une alternative pour liquider ce résidu culturel, une façon pour les auteurs d'atteindre une maturité plus politique que mystique. À la lecture de Benjamin, l'on comprend que cette option – qu'il appelle de ses vœux et qu'il présente avec le cinéma comme un aboutissement nécessaire et logique dans l'histoire des formes artistiques – n'est pas facile à atteindre :

[...] pour la première fois, écrit-il, – et c'est l'œuvre du cinéma – l'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, et cependant privé d'aura. Car son aura dépend de son ici et de son maintenant ; elle ne souffre aucune reproduction. Au théâtre, l'aura de Macbeth est inséparable de l'acteur qui joue ce rôle, telle que la sent le public vivant. La prise de vue en studio a ceci de particulier qu'elle substitue l'appareil au public. L'aura des interprètes ne peut que disparaître – et avec elle, celle des personnages qu'ils représentent.²

Le philosophe met lui-même de l'avant les limites de son raisonnement en dénonçant et en disqualifiant la pseudo-aura des « idoles » qui caractérise deux figures d'exception : les dictateurs et les stars. N'en déplaise à Benjamin, l'aura n'a pas fondu, au sens où il l'entendait, avec la diversification et l'accroissement de la production cinématographique. Mieux, ce phénomène de l'aura, très justement pointé par Benjamin, semble s'être nourri des évolutions techniques pour se métamorphoser et se raffiner afin de répondre, par le biais d'une démultiplication esthétique, aux aspirations imaginaires de publics

spécifiques. L'aura fonctionne tel un mécanisme subtilement incorporé à l'œuvre. Souvent, mais pas obligatoirement, relayée par la figure incarnée de l'acteur, elle rayonne pour réaffirmer une présence de ce lointain toujours à découvrir.

Les bonus des DVD contribuent implicitement à cette illusion paradoxale qui prétend dire plus de l'œuvre en faisant pénétrer le spectateur dans un monde qui, par ce qu'il donne à voir du contexte d'un film, lui permet de percevoir d'autant mieux la distance qui l'en sépare. Ces bonus sont autant d'éléments distillés pour gratifier le spectateur d'une connaissance supplémentaire qui, généralement, n'a pour office que de conforter le jugement de valeur qu'il porte déjà sur l'œuvre, en lui offrant l'occasion de partager une complicité feinte avec des processus de création face auxquels il demeure étranger. Le spectateur sensible à l'aura d'une œuvre ne la possède jamais, il n'en devient que le courtisan privilégié. Ce courtisan-là exècre « le lisse », et il s'agit pour lui d'assurer et de réassurer avant tout le système de valeurs qui façonne sa personnalité culturelle³, et ce, en résolvant tant bien que mal les incertitudes identitaires qui le rattachent à une œuvre singulière⁴.

Les spectateurs anonymes qui participent au Festival de Cannes, s'ils sont animés de ce désir profond de se rapprocher de l'aura de l'œuvre cinématographique, vont franchir une sorte de pas supplémentaire qui leur permettra de se confronter directement en se mettant *en jeu* – et sans doute pourrait-on dire *en scène* – au milieu du dispositif festivalier qui, à leurs yeux, est ce lieu idéal qui ramasse et réifie, sur un seul et même espace-temps, l'ensemble des valeurs qui traversent les mondes du cinéma⁵. Cependant, si l'on comprend la motivation commune de nos spectateurs festivaliers pour se rapprocher de l'aura de l'œuvre à Cannes, on imagine aisément que cette motivation, en elle-même, ne suffise pas pour entrer dans le jeu festivalier; et pour cause, le nombre de demandes d'accréditation de toutes parts excède de très loin le nombre d'accréditables. C'est là qu'intervient le travail de l'organisation festivalière chargée de repérer, dans

l'ensemble des lettres de spectateurs qui lui sont adressées, celles qui permettent de « certifier » de l'identité d'un demandeur susceptible de trouver sa place pour participer à la fête cannoise. En effet, les spectateurs festivaliers accrédités sont très « utiles » au bon fonctionnement du Festival de Cannes, au sens où ce sont souvent eux qui permettent à l'organisation de « remplir » ses salles quand le public professionnel n'est pas en nombre au rendez-vous d'une projection. Néanmoins, il est nécessaire que ces spectateurs anonymes puissent se fondre dans la masse des participants. C'est cela le jeu cannois. Les règles en sont simples. Il faut que le festivalier présente les garanties suffisantes pour participer à ce qui rassemble le monde du cinéma à Cannes: l'évaluation esthétique des films présentés dans les diverses sélections du festival. En conséquence, l'organisation festivalière accréditante retiendra de préférence, dans sa lecture des demandes d'accréditation, celles rédigées par les spectateurs qui lui sembleront les plus aptes à coopérer à ce jeu des évaluations esthétiques, écartant d'emblée « les trop exaltés », « les trop décalés », ou « les insuffisamment cultivés de l'art cinématographique ».

MONTRER « PATTE BLANCHE »:

*la participation du spectateur cannois
au jeu des évaluations esthétiques des films*

L'une des principales vocations du Festival de Cannes, c'est d'être un haut lieu de production de discours sur la valeur des œuvres cinématographiques. La plupart des films qui concourent à Cannes y sont présentés pour la première fois devant un large public. Certains – c'est le jeu de la compétition – transgressent les formes esthétiques plus ou moins attendues; et, à la sortie des salles de projection, ce sont souvent les réactions les plus spontanées et les plus contrastées qui dominent: on a aimé ou pas aimé, on est « rentré dedans » ou l'on est resté toujours hors du film, le temps est passé trop vite ou l'on s'est ennuyé, on parle de la prestation jubilatoire ou extrêmement décevante des comédiens. Bref, quand la parole est prise (le silence est souvent de mise aussi),

c'est pour s'extérioriser sur le registre de l'émotion la plus directe. Une émotion qui perdure jusque dans les articles des critiques spécialisés qui paraissent dès le lendemain. Le meilleur exemple de ce couplage «discours jouissance immédiate/discours ascétique/raisonné» à deux temps provient de ces réajustements critiques que subit le même film entre le moment où il est présenté à Cannes et celui où il sort en salle: lorsqu'une période de quelques mois sépare les deux dates, cela devient éclatant jusque dans les mots d'un même éditorialiste. Ce serait néanmoins une véritable erreur de diagnostic si l'on n'a pas compris le sens de ce discours construit en deux temps (comme le serait le témoignage oculaire d'un crime, nécessaire re-construction maîtrisée de la première émotion suscitée dans le performatif du «j'y étais»).

On retrouve cette manière d'envisager l'esthétique dans les ouvrages de C. Lalo, *L'Expression de la vie dans l'art*⁶, ou de J. Dewey, *Art as Experience*⁷, pour qui l'activité artistique correspond toujours au produit d'une première dimension, celle de la tension, de la réaction corporelle, d'une anticipation, et d'une seconde dimension, intellectuelle, réconciliatrice:

Pour donner une idée de ce que c'est que d'avoir une expérience, écrit Dewey, imaginons une pierre qui dévale une colline. [...] La pierre se décroche de quelque part et se meut, d'une manière aussi régulière que les conditions le permettent, vers un endroit et un état où elle sera au repos vers une fin. Imaginons, en outre, que cette pierre désire le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre sur son chemin, aux conditions qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où elles affectent la fin envisagée, qu'elle agisse et réagisse à leur rencontre selon la fonction d'obstacle ou d'aide qu'elle leur attribue, et qu'elle établisse un rapport entre tout ce qui a précédé et le repos final qui apparaît alors comme le point culminant d'un mouvement continu. La pierre aurait dans ce cas une expérience et cette expérience aurait une qualité esthétique. [...] Les «ennemis de l'esthétique», ajoute Dewey, se mettent en travers de la trajectoire et écartèlent l'unité d'une expérience dans des directions opposées. [En ce sens], lutte et conflit peuvent procurer une jouissance bien qu'ils soient douloureux: c'est qu'ils font partie de l'expérience en ce qu'ils la font progresser.

Autrement on ne pourrait pas y faire entrer ce qui a précédé. Car «faire entrer» dans une expérience vitale, c'est plus que placer quelque chose à la surface de la conscience au-dessus de ce qui était connu auparavant. Cela implique une reconstruction qui peut être douloureuse.

Le terrain cannois demeure foncièrement du côté de l'expérimentation des valeurs et de la tension dont parle Dewey. Au mieux, on parvient à justifier cette tension à la manière de David Cronenberg, président du jury du festival de 1999, conduit à commenter son palmarès très controversé:

Les films élus sont ceux pour lesquels nous avons eu l'élan du cœur le plus pur. Nous n'avions pas d'intention politique. Sans l'avoir voulu de manière consciente, nous avons exprimé nos sentiments sur le cinéma, c'est évident, mais ça n'avait rien d'un processus intellectuel. Nous n'étions pas un groupe d'agitateurs subversifs se réunissant le soir dans une cave pour fabriquer une bombe. Parmi les dix membres du jury, il y avait une diversité d'opinions magnifique et nous n'avions pas la moindre idée de ce que chacun allait dire avant qu'il ne s'exprime. C'était toujours une surprise ou un choc quand nous entendions les opinions des autres. [...] Hollywood a fait subir un lavage de cerveau au monde entier. Pourquoi avoir un jury au bout du compte? Si la popularité est le seul critère d'appréciation, il faut tout simplement laisser les spectateurs d'un film voter. [...] Il faut bien comprendre que Cannes est devenu une insulte pour les Américains. Ils voient ce festival comme quelque chose de merveilleux et ils le désirent. Et, comme ils ne parviennent pas à le posséder, ils commencent à le haïr. Ils disent que le festival a perdu sa raison d'être, qu'il n'est pas «pertinent» (irrelevant).⁸

Le palmarès dont il est question dans les propos de Cronenberg est celui qui a attribué la Palme d'or à Rosetta, le film de Jean-Pierre et Luc Dardenne, le Grand prix du jury à *L'Humanité* de Bruno Dumont, les prix d'interprétation aux acteurs de ces films, Émilie Dequenne, Séverine Caneele et Emmanuel Schotté. Outre le fait que ce palmarès traduise une cohérence incontestable dans les choix du jury, il fut, une nouvelle fois, le déclencheur d'une polémique virulente, telle qu'en connaît régulièrement le Festival de Cannes. Les critiques des grands quotidiens

mondiaux emboîterent le pas et firent corps derrière les termes d'«ultradocumentaires», de «tristement naturalistes», de «sociaux réalistes pessimistes» utilisés pour qualifier les films élus. Jamais on ne s'étonne de cette cohérence. Jamais on ne tente de tirer le débat vers la compréhension d'une possible volonté concertée de la part du jury de mettre de l'avant une autre vision du cinéma contemporain – finalité pourtant clairement exposée dans les objectifs qui définissent le Festival de Cannes. En effet, on ne peut pas ne pas se dire que l'enjeu qui pèse derrière un tel palmarès est bien celui de la défense d'un mode esthétique de représentation du monde social, fortement impliqué par la mise en œuvre brutale d'un nouveau type de «montré» cinématographique, au sens où l'entendent, par exemple, Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme* :

À un investissement de l'imagination – telle qu'elle se dévoile dans les fictions romanesques, cinématographiques ou télévisuelles – par le social en l'espèce de drames, de tensions, de complexes ou de dilemmes associés à la question des classes et des origines sociales, qui a marqué les années soixante et soixante-dix et qui était sans doute en harmonie avec la sensibilité de générations ayant connu une forte mobilité sociale, tend ainsi à se substituer aujourd'hui une focalisation sur la question du lien [...] et sur une représentation du monde vécu en termes de connexion et de déconnexion, d'inclusion et d'exclusion, de clôture dans des collectifs fermés sur eux-mêmes ou d'ouverture sur un monde dangereux de rencontres, d'entraïdes, de pertes, et finalement, de solitude.⁹

Le cinquante-deuxième Festival de Cannes a fait ouvertement éclater deux interprétations en termes de valeurs du palmarès dont la presse s'est fait écho, celle des critiques, d'une part, et celle du jury et de l'institution festivalière, d'autre part. Quant à nos spectateurs anonymes accrédités, interrogés sur leur pronostic concernant la Palme, ils avaient, pour près d'un quart d'entre eux, prévu que *Rosetta* serait gagnante, rejoignant de concert le verdict du jury officiel, comme le montre le tableau ci-contre.

À observer les spectateurs interrogés qui pronostiquent *Rosetta*, on constate que la réponse

POUVEZ-VOUS FAIRE UN PRONOSTIC SUR LE FILM QUI SERA RÉCOMPENSÉ ?	
Oui (en l'occurrence <i>Rosetta</i>)	23,4 %
Oui, mais autres réponses (dans l'ordre les films d'Almodovar, de Kitano et de Lynch)	29,6 %
Non, car ils savent que les succès critiques correspondent rarement aux choix du jury	47 %

qu'ils donnent à la question ne s'assimile pas au fait de classer en tête le film qu'ils estiment être pour eux le plus beau ou le meilleur film en compétition présenté à Cannes. Leur compréhension du dispositif cannois est comparable en cela aux attributions d'un jury en quête de récompenser une innovation cinématographique susceptible d'endosser véritablement, «authentiquement», le sens d'une valeur esthétique. Leur regard se pose consciemment dans les termes d'une anticipation repérable, selon eux, à travers ce qui, dans la sélection, sort des conventions et – point fondamental – est apte à proposer une nouvelle convention. C'est ainsi qu'ils espèrent découvrir, voire proposer, à Cannes, de nouvelles raisons, de nouveaux modes esthétiques. Leur démarche est donc une démarche de spectateur actif, se prêtant au jeu des évaluations esthétiques des films d'une manière très mimétique au regard du comportement des mondes professionnels de Cannes. D'ailleurs, la réponse des spectateurs (47 %) qui ne pronostiquent rien sur la Palme peut être interprétée comme relevant d'une activité similaire, car s'ils ne le font pas, c'est justement parce qu'ils ont conscience qu'une tension réside effectivement entre le succès critique des films projetés et ce que décidera le jury officiel. De fait, tous les spectateurs accrédités font montre d'une authentique compréhension des enjeux de la manifestation et s'affirmeront, au demeurant, comme des prescripteurs reconnus dans leur milieu d'origine, qui voit en eux de véritables instances de désignation.

Le fait que l'organisation festivalière les accepte en son sein tient donc, en grande partie, à leurs «compétences» mimétiques pour se fondre dans le monde du cinéma tel qu'il se meut à Cannes. Toutefois, à interroger de manière plus serrée ces spectateurs cannois, on se rend compte que la «mimétique» dont ils usent demeure avant tout un

procédé pour « montrer patte blanche » aux yeux des organisateurs, afin d'obtenir une accréditation qui, à son tour, leur permettra de « montrer patte blanche » à l'entrée du palais. En effet, leur finalité ne saurait se résumer à être dans l'enceinte du palais au plus près du monde du cinéma. Leur quête est à la fois plus intérieure, plus profonde et plus directement reliée aux signes particuliers qui travaillent l'identité spectatorielle de ces exclusivistes du cinéma.

SIGNES PARTICULIERS, OURLETS DE L'IDENTITÉ SPECTATORIELLE DES FESTIVALIERS CANNOIS

L'équipée cannoise possède, pour les spectateurs anonymes qui parviennent à être accrédités, le sens d'une promesse d'un « vécu de la découverte », qui apporte un ton et une teneur à la manifestation tout entière (ils parlent eux aussi souvent à la manière des participants professionnels de la sélection festivalière comme d'un « bon ou d'un mauvais cru »); en conséquence, les attentes qui s'y expriment sont un peu du même ordre que celles qui contextualisent le tourisme dit « d'aventure »: elles ne peuvent se satisfaire de propositions convenues et exigent un renouvellement soutenu. Le plaisir ou la jouissance esthétiques, tels qu'on les définit à Cannes, sont intimement liés aux formes de ce renouvellement. Mieux, ce plaisir et cette jouissance peuvent, si l'on est attentif aux registres de leur expression, attirer notre attention sur les multiples modalités qui viennent « ourler » les comportements de nos spectateurs anonymes. Car leurs relations à l'objet cinématographique excèdent largement le face-à-face, souvent silencieux, qu'ils entretiennent avec les films dans les salles de cinéma hors festival, ou face à leur téléviseur. Et si l'on pouvait retrousser le regard qu'ils portent sur les films comme on retrousse un vêtement, on y découvrirait la forme, la longueur et la couleur de l'ourlet qui borde leur identité de spectateur. Par-delà les goûts avérés du spectateur, « l'ourlet » est porteur de motivations qui, si on les examine de près, font justement faire éclater les appariements en goûts ou en fréquentations que l'on utilise généralement pour qualifier les films et leurs

publics. De la sorte, l'enquête que nous avons menée à Cannes a permis de mettre en évidence d'autres typologies des attitudes spectatorielles, sémiotiquement ancrées. Ainsi, dans l'ensemble de nos entretiens n'impliquant pas leurs goûts cinématographiques, mais plutôt leur relation personnelle au cinéma, nous avons relevé chez nos spectateurs anonymes des traits précis et récurrents: établissant une véritable systématique, ils sont au nombre de onze et le tableau récapitulatif présenté ci-dessous les reprend en indiquant leur poids statistique pour caractériser nos spectateurs cannois hors de la projection:

TRAITS CARACTÉRISANT LES SPECTATEURS AU-DELÀ DE LA PROJECTION	(en %)
<i>Être reconnu (pris pour quelqu'un d'autre) dans les rues de Cannes</i>	11,7
<i>Collectionner des objets de cinéma autres que livre, vidéo ou affiche</i>	12,1
<i>Avoir une place de prédilection dans une salle de cinéma</i>	12,3
<i>Vouloir exercer un métier devant la caméra</i>	17,6
<i>Avoir la volonté (ou le désir) de rencontrer un acteur</i>	29,2
<i>Participer à une fête pendant le festival</i>	33,4
<i>Vouloir exercer un métier derrière la caméra</i>	51,2
<i>Avoir accroché une affiche de cinéma chez soi</i>	61,8
<i>Être considéré comme un passionné de cinéma par ses amis</i>	62,5
<i>Posséder plus de 5 livres sur le cinéma</i>	63,2
<i>Posséder plus de 5 cassettes vidéo</i>	91,5

Si les six dernières occurrences du tableau se combinent indistinctement et relèvent d'attitudes généralement utilisées pour qualifier la pratique « cinéphilique », elles ne caractérisent pas singulièrement un « type » de spectateur; en revanche, les cinq premières (composées en italique) sont exclusives les unes par rapport aux autres, et ne se recoupent qu'exceptionnellement entre elles. En d'autres mots, on peut dire que ces occurrences traduisent une sorte d'« émancipation signifiante » différente et différenciée de la relation de nos spectateurs à l'univers cinématographique. Elles fonctionnent comme de très sûrs signes particuliers propres à caractériser l'identité spectatorielle des spectateurs festivaliers cannois.

Dans sa « petite apologie de l'expérience esthétique », Jauss insiste sur l'idée qu'aujourd'hui, dans les analyses qu'on en fait,

[...] l'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire.¹⁰

À l'instar de Jauss, ce que l'on redécouvre avec les traits mis en évidence plus haut chez les spectateurs cannois dépend formellement d'une posture qui implique spécifiquement leur identité personnelle dans le moment cinématographique, c'est-à-dire avant, pendant et après le film. C'est du moins ce que laisse penser un examen plus approfondi de ces traits qui distinguent entre eux 82,9% de nos spectateurs cannois :

1. Être reconnu (pris pour quelqu'un d'autre) dans les rues de Cannes.

Évidemment, à Cannes, les passants ont, en période de festival, le regard aux aguets, prêt à repérer un visage connu ; la méprise est souvent de mise et il arrive couramment que l'on prenne quelqu'un pour une vedette dans le doute d'une vague ressemblance (cela fonctionne suivant le double *a priori* cannois qu'un acteur est très différent dans la vie et au cinéma, et qu'au festival on peut croiser les acteurs n'importe où). Néanmoins, on peut imaginer que ce jeu de la méprise ne soit pas que le fait de celui qui se trompe. Loin d'être un cas marginal, ce qui est mis en évidence ici pose le problème de la relation galvanisatrice que le cinéma est susceptible de susciter chez son spectateur. L'acteur à l'écran propose, à son insu, une expérience du monde et exalte là un pouvoir de type normatif, faisant ainsi l'objet d'une identification plus ou moins durable et qui s'extériorise avec plus ou moins de force. C'est ce qu'a remarquablement montré la sociologue Dominique Pasquier dans *La Culture des sentiments*¹¹, ouvrage consacré à la manière dont la série télévisée *Hélène et les Garçons* a accompagné ses spectateurs – enfants et



Fausse Deneuve en quête de reconnaissance

adolescents – dans une construction du soi social qui passe, fugitivement, par le mode de la ressemblance avec des personnages de fiction. Il faut noter qu'à Cannes, ce trait ne se combine qu'exceptionnellement avec une volonté de rencontrer, en chair et en os, celui ou celle qui est l'objet de l'identification.

2. Collectionner des objets de cinéma autres que livre, vidéo ou affiche.

Il faudrait dire « en plus » plutôt que « autres », car, dans les faits, les objets « fétiches » collectés viennent fréquemment enrichir le tout-venant des films, des cassettes, des DVD et des affiches. Cette attitude, telle qu'elle se constate au Festival de Cannes, n'est pas dévolue à un film ou à un acteur particulier (cela ressortirait plutôt du trait précédent), mais à une volonté délibérée de s'appropriier l'objet cinématographique hors des modes conventionnels. La récolte des collectionneurs cannois est principalement composée de dossiers de presse (dans toutes les langues), de photos, d'objets de promotion, d'éléments du décor cannois lui-même, de talons de billets portant le nom des films en compétition, voire d'objets franchement « patrimoniaux ». Dotés d'un pouvoir fortement suggestif, ces objets leur permettent de consolider pour eux-mêmes et aux yeux de leurs proches une relation matérielle durable avec les mondes de cinéma (souvent ils évoquent le fait que les professionnels possèdent les mêmes).



Moulage de main, objet fétiche ?

3. *Avoir une place de prédilection dans une salle de cinéma.*

Pour 12,3% de nos spectateurs cannois, être au cinéma, c'est aussi choisir sa place dans une salle, maîtriser sa distance à l'écran pour «s'installer au mieux» dans le film. Dans un premier temps, le fait d'apporter un soin particulier à sa situation géographique dans l'espace du cinéma s'explique par le recours à des raisons strictement techniques (par exemple: ratio taille de l'écran/distance au fauteuil); puis, dans un second temps, l'argument technique s'efface au profit de justifications «diégétiques», qui visent à légitimer une place plus ferme au cœur de la narration filmique. En recoupant les témoignages de nos spectateurs, on peut clairement remarquer que le fait «d'être dans l'histoire» ne peut en aucun cas être entendu comme un synonyme «d'être à la meilleure place pour la visionner»; car, lorsqu'on les relance en entretien sur ce point, ils font régulièrement le parallèle avec le théâtre pour confirmer que le problème, au cinéma, n'est pas de «voir» – on voit bien partout –, mais bien «d'être à l'intérieur», un peu comme si on s'installait sur scène, au milieu des comédiens plutôt qu'au premier rang. La «rampe» sémiotique, qui sépare le spectacle du spectateur, est franchie, permettant ainsi à ce dernier de quitter, le temps d'une représentation, les «complications affectives de sa vie réelle». Le «contrat fictionnalisant» se construit dans une relation fondée sur le contact direct¹²: l'identification est d'ordre cathartique.

4. *Vouloir exercer un métier devant la caméra.*

Lorsqu'on conçoit Cannes comme un lieu de rencontres professionnelles, il est naturel de se figurer la manifestation festivalière comme un terrain propice à densifier ses contacts, le climat y est favorable. Au demeurant, le festival se présente et est ressenti en ces termes par «les gens du métier». Plus de 51% de nos spectateurs expriment le souhait de travailler, ou le regret de n'avoir pu réussir à travailler, «derrière la caméra»; pour ces derniers, il est clair que ce désir exprimé est pleinement rattaché à une réflexion sur le cinéma en termes de compétences, d'apprentissages techniques d'une profession liée au cinéma (chef-

opérateur, éclairagiste, scénariste, etc.). En revanche, les spectateurs (17,6%) qui manifestent le vœu de se retrouver un jour «devant la caméra» escamotent presque totalement l'aspect laborieux du travail d'acteur par lequel ils augmenteraient objectivement leurs chances d'accéder au métier. Ils sont comme naturellement habités par l'idée qu'ils détiennent un potentiel, un physique ou un talent «rayonnants» que les professionnels qu'ils vont croiser à Cannes seraient en mesure de reconnaître. Ils se présentent comme disponibles, et se sentent d'autant plus à leur place au cœur de la manifestation qu'ils estiment avoir potentiellement un rôle à jouer dans le monde des acteurs. En participant au rituel cannois, ils s'associent de fait, et en pratique, au milieu qui peut (ou doit) nécessairement les identifier (le mythe de la starlette «découverte» à Cannes reste profondément ancré).

5. *Avoir la volonté (ou le désir) de rencontrer un acteur.*

Cette volonté de rencontre s'appuie généralement, à Cannes, sur des arguments qui reposent rarement sur la simple curiosité: ce qui anime nos spectateurs cannois peut se résumer dans le désir de confronter la représentation qu'ils se font d'un acteur à sa réalité propre. Il faut remarquer que ce désir de rencontre est loin d'être patent chez tous. La plupart se contentent du «voir», car il faut bien saisir que «rencontrer» effectivement quelqu'un que l'on admire, ou pour qui l'on a de la sympathie, peut parfaitement mettre en péril le système de représentations qu'un individu a échafaudé à distance, et dans lequel il puise une certaine stabilité de référence. La rencontre, en réduisant la distance, est en passe d'ébranler les affects qui supportent ce système de représentations: ceux qui la souhaitent en sont totalement conscients, et c'est précisément cet «ébranlement» qu'ils espèrent, et auquel ils se sont préparés. Les expressions – «il est mieux dans la réalité», «elle est moins bien que dans les films», «ils sont abordables», «ils sont simples» ou «ils sont comme tout le monde» – définissent la palette la plus communément utilisée par nos festivaliers lorsqu'ils rapportent leur rencontre avec un acteur. En ce sens, ou peut dire que la mesure qui est prise dans le temps de cette rencontre repose les

termes d'une relation d'identification engagée sur une dialectique de la distance et de la proximité qui exprime, en premier lieu, la relativité de la position du spectateur face à l'acteur.

Si l'on a tenu à insister sur ces signes particuliers, c'est qu'ils caractérisent les spectateurs anonymes accrédités par l'institution cannoise dans leur quête festivalière. Traits descriptifs et oppositifs des ourlets de l'identité spectatorielle, ces derniers fonctionnent de manière récurrente et très contrastée dans le rassemblement cannois, comme autant de petites obsessions caractéristiques des personnalités spectatorielles qui parviennent à s'insérer dans le cœur de la manifestation. Expression manifeste, ces signes ne sont sans doute pas observables avec un si grand contraste dans le quotidien spectatorial des salles de cinéma comme ils le sont à Cannes. Ils permettent néanmoins d'interroger, de manière inédite, les actes sémiologiques qui façonnent certaines personnalités de spectateurs de cinéma que l'on peut qualifier d'exclusivistes. Certes, ce que l'enquête a permis de dévoiler est loin d'épuiser avec justesse la compréhension de l'expérience esthétique que ces derniers viennent vivre à Cannes, mais elle peut être cependant proposée comme un point de départ, d'où l'on pourrait réexaminer et enrichir les approches sociosémiotiques de cette expérience-là. Comme le souligne Jauss,

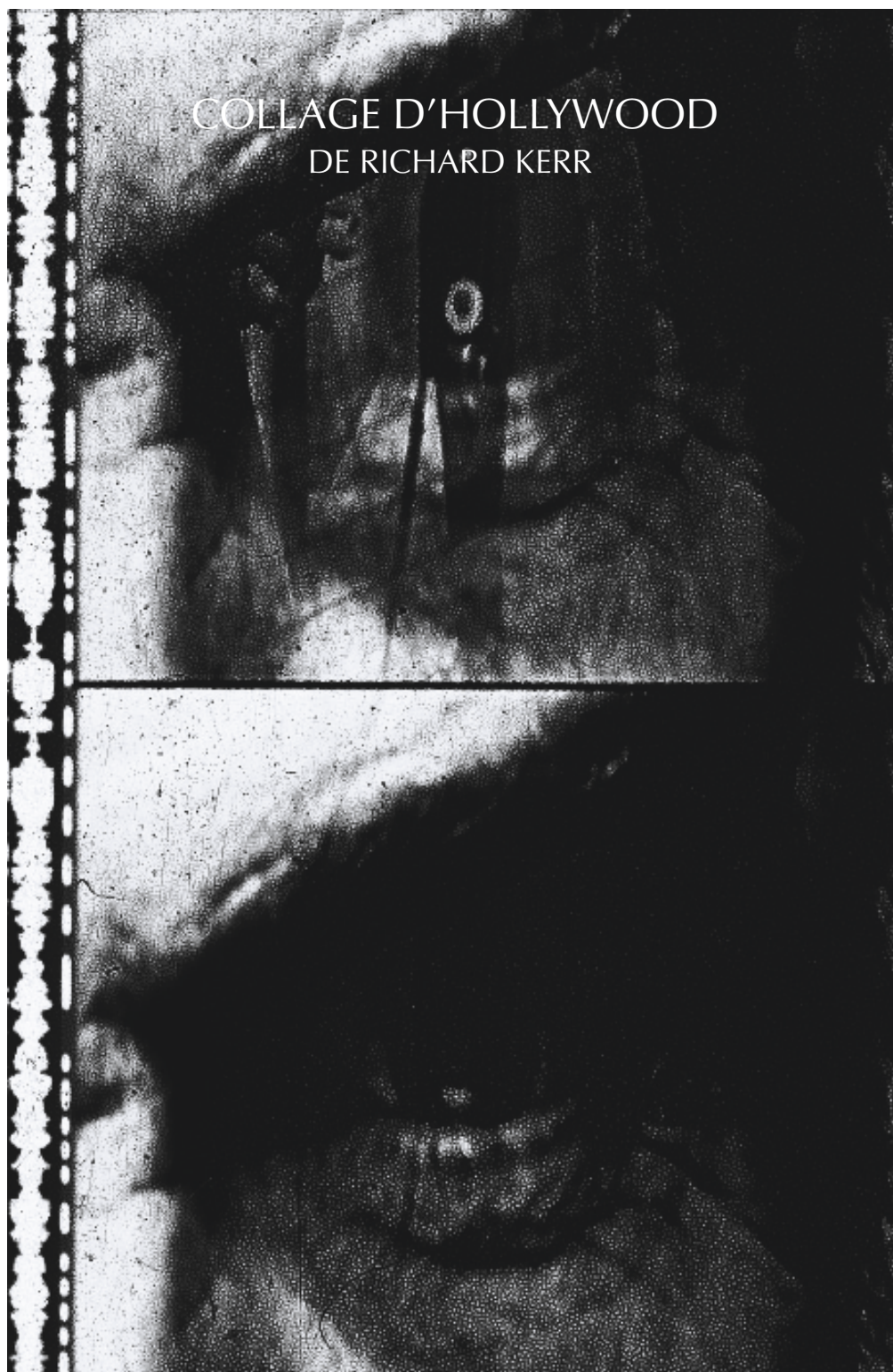
[...] l'expérience esthétique se distingue des autres formes d'activité non seulement comme «production par la liberté», mais aussi comme «réception dans la liberté». ¹³

Le Festival de Cannes est appréhendé par ses spectateurs anonymes accrédités comme un espace de liberté recherché, même si cet espace comporte des enjeux et des limites qui, parfois, leur échappent. La passion et la jouissance résultent aussi d'épreuves circonstanciées. C'est là le sens et l'intérêt majeur du Festival de Cannes : être un lieu où s'exhibent, dans leur pluralité et leur ritualité, les attitudes spectatorielles dont on conserve souvent un souvenir passionné et passionnel. Une récompense de la passion cinématographique en actes.



NOTES

1. A. Bazin, « Du festival considéré comme un ordre », *Les Cahiers du cinéma*, juin 1955, p. 57.
2. W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 105.
3. Il faut donner ici à personnalité le sens « d'agrégat organisé des processus et des états psychologiques qui révèlent un individu », sens défini par R. Linton dans *Le Fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod, 1959, p. 78.
4. Sur ce point, on peut renvoyer aux propositions anthropologico-sociologiques que construit E. Morin pour interroger l'objet cinématographique (*Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éd. de Minuit, 1956, notamment les chap. III et VI).
5. On se réfère ici à la définition des mondes de l'art d'H. S. Becker dans ses *Propos sur l'art* : « l'art est le produit d'une action collective, de la collaboration de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister. Ces agents coopèrent grâce à des présupposés communs, les conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités » (Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99).
6. C. Lalo, *L'Expression de la vie dans l'art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933.
7. J. Dewey, *Art as Experience*, New York, G. B. Putnam's Sons, 1934, p. 23-24 (trad. de D. Charles).
8. Extrait de l'interview de D. Cronenberg, recueillie par L. Rigoulet pour le quotidien *Libération* : « Cronenberg contre-attaque, Le président du jury cannois revendique son palmarès » (2 juin 1999).
9. L. Boltanski et É. Chialepello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999. Cette citation est reprise dans le très bon article de C. Broué, qui souligne très justement « Le Retour de la question sociale au cinéma », dans l'ouvrage collectif sous la dir. de N. Demorand et H. Jallon, *L'Année des débats*, Paris, Éd. La Découverte et Syros, 2000, p. 192.
10. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 55.
11. D. Pasquier, *La Culture des sentiments, l'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1999.
12. Voir à ce propos l'article de R. Odin paru dans le n° 8 de la revue *IRIS* et intitulé « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique », Limoges, 1988.
13. Jauss, *op. cit.*, p. 82.



COLLAGE D'HOLLYWOOD
DE RICHARD KERR

COLLAGE D'HOLLYWOOD¹

Récupérés, bouillis, fondus et repeints, les « arrêts sur image » artisanaux de Richard Kerr transforment le mouvement filmique en immobilité complète. C'est à partir de bandes-annonces récupérées dans un ancien ciné-parc de la Saskatchewan que l'artiste a conçu un collage hollywoodien, un nouvel objet élaboré grâce à d'anciens matériaux. La première de *Collage d'Hollywood* aura lieu à la Cinémathèque québécoise d'Hollywood à l'automne 2004; l'installation comprend un court métrage en 35 mm, un DVD interactif, des caissons lumineux, des photographies et un diaporama présenté grâce à un projecteur biformat.

À la suite de ses deux installations méta-cinématographiques, *Overlapping Entries* (1993) et *The After Motion Picture Series* (1998), Richard Kerr développe une nouvelle grammaire d'Hollywood dans une exposition pluri-dimensionnelle, où sensibilité filmique et arts visuels se rencontrent. Alors que le « méta-cinéma » est d'ordinaire défini comme un cinéma s'interrogeant lui-même, Thomas Elsaesser le considère plutôt comme un cinéma qui repose tant sur le cinéma « tel que nous le connaissons », que sur le cinéma « tel que nous l'avons connu ». Les conceptions d'Elsaesser construisent une analogie complexe liée à l'état transitoire du cinéma, actuellement aux frontières des processus chimique et numérique.

L'intertextualité que propose le cinéma hollywoodien fait de l'œuvre de Kerr une installation interdisciplinaire. Bien que son travail comporte des projections de collages de films qui visent à déconstruire l'imagerie hollywoodienne, l'objectif principal est triple: sortir le cinéma de la passivité habituelle des projections, présenter adéquatement l'interaction qui en découle et retarder l'acte de spectature. En présentant un film en 35 mm composé d'images fixes, l'illusion de vraisemblance minutieusement élaborée par Hollywood s'estompe et disparaît.

Brett Kashmere, conservateur.

1. Richard Kerr, *Collage d'Hollywood : Stilled Cinema Series*, film en 35 mm, 2003.
Texte de présentation traduit par Nancy Costigan.

















IMAGES D'IMAGES: LE FESTIVAL DE CANNES VÉCU ET TRANSMIS EN DIRECT

JEAN-LOUIS FABIANI

Depuis ses origines, le Festival de Cannes a constitué le lieu éminent de la présentation du monde cinématographique comme scène universelle. Qu'entendre par cette notion? La création de cette manifestation a d'abord correspondu à des impératifs de type politique. Il s'agissait de mettre en scène une forme de diplomatie culturelle dans laquelle la France aurait le rôle central. Dès ses premières éditions, pourtant, un autre élément apparaissait comme essentiel: le festival constituait un espace social et symbolique dans lequel l'idée du cinéma comme médium universel s'imposait: à la différence d'autres espèces de biens culturels, cette forme d'art industriel n'exige aucune barrière à l'entrée et peut afficher une localité d'origine sans pour autant y être circonscrite ou assignée¹. L'idée même de rencontre présuppose la possibilité d'un accès direct, d'une confrontation immédiate et fructueuse avec des œuvres très différentes par leurs références culturelles et par les codes cinématographiques qu'elles utilisent. Ce n'est que par le biais d'un festival que le cinéma peut devenir une présence réelle. Le cinéma, en tant qu'art industriel, nécessite la mise en relation régulière de ces reproductions avec de vraies situations où tous ceux qui font le film apparaissent dans une épreuve de réalité. L'expérience cinématographique peut être désignée comme un va-et-vient entre la consommation de pellicules et un espace hors film qui n'est pas seulement de l'ordre du commentaire, mais qui inclut la confirmation de l'existence effective du corps des acteurs aussi bien que les intentions des cinéastes en passant par l'existence de la critique. Cannes incarne au plus haut degré un tel dispositif de mise en présence. On peut brièvement ici décrire les conditions de possibilité des coprésences festivalières. La présentation dont le cinéma est l'objet s'adresse simultanément au public et aux professionnels et ne prend tout son sens que si elle est retransmise instantanément sur d'autres scènes. «Cannes», c'est l'organisation de la coprésence d'un ensemble de films, de formes de sociabilité spécifiques, et de rituels de célébration, lesquels ont fait l'objet d'approches ethnographiques variées dans l'ouvrage collectif qui a été consacré au festival en 2000².

On mesure sans peine tout ce que les dispositifs de mise en scène du cinéma mondial ont à voir avec des conjonctures locales: on a souvent noté l'importance de la sociabilité de casino dans les premières mises en forme du rituel cannois, mais sans aller plus loin dans l'interprétation. On perçoit clairement comment le festival s'est inscrit dans l'histoire très particulière d'une station balnéaire de renom qui avait été un lieu puissant d'invention de codes mondains et de formes de présentation de soi esthétisées lors de la constitution du tourisme d'hiver. Ces formes aristocratico-bourgeoises ont été amplement décrites par les historiens: elles associent le soin inédit apporté au bien-être du corps et l'efficace propre d'un lieu³ en vue de produire une gamme de sensations et de sociabilités nouvelles, caractéristiques d'une société de loisir. Celle-ci trouve ses meilleures conditions de réalisation en hiver au cours du XIX^e siècle et dans le premier tiers du XX^e siècle, avant de connaître un rapide et inexorable déclin. Il n'est pas indifférent que la première tentative pour mettre en place des rencontres cinématographiques à Cannes ait eu lieu à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, au moment où achevaient de se déliter les rapports sociaux soigneusement construits dans un espace de plaisance qui avait été le plus haut lieu du tourisme d'hiver, et dont les éléments les plus saillants étaient la fête mondaine et la sociabilité de casino, dont Marc Boyer a pu montrer qu'elle était une condition nécessaire au succès d'une station d'hiver. Il est important également de noter que le festival s'est effectivement développé au moment où le tourisme balnéaire d'été trouvait dans la côte méditerranéenne l'un de ses meilleurs terrains, et où d'autres formes de la société de loisir étaient mises en place: la plage devenant le nouveau théâtre des sociabilités et la dimension élitaine du séjour balnéaire étant progressivement atténuée, voire annulée au profit du droit d'accès démocratique à la mer, au sable, au soleil, et à ce qui les accompagne.

On pourrait dire que le festival joue sur les deux faces de l'histoire de Cannes comme station: d'un

côté, les restes du tourisme d'hiver maintiennent l'existence d'un front de mer comme espace de parade où est organisé le grand partage entre acteurs et spectateurs et où l'impératif de l'ostentation est l'objet d'une mise en règles précises, d'un protocole stable. D'un autre côté, la démocratie plagiste fait émerger ses propres conventions, celles qui donnent, au moins formellement, le droit à tous les corps de se présenter dans l'espace public pour gagner la reconnaissance: la mythologie de la starlette qui tente de se faire reconnaître d'un éventuel producteur, en s'allongeant sur le sable en tenue légère, exprime parfaitement le processus de constitution d'un espace démocratique, fût-il une fiction cinématographique, de l'accès direct à la gloire. On peut dire que la topographie cannoise fait coexister deux espaces sociaux en les interconnectant: celui du tourisme élitaine d'hiver, qui voit une minorité organiser de manière ludique une sociabilité festive où l'on invente sans cesse des relations, et celui de l'espace des loisirs démocratique dont la caractéristique de base est l'accès de tous à un espace de présentation de soi figuré par la plage. Comme on le sait, l'espace prototypique de la Côte d'Azur s'est exporté de par le monde et le littoral méditerranéen a connu, en retour, les effets de ces exportations, sous forme de stéréotypes: ainsi l'image de la Floride, constituée pour une bonne part de «remplis» méditerranéens, peut être retrouvée dans certains aspects du Cannes contemporain et contribue à une forme de «tropicalisation» du site. Enfin, le dispositif festif et balnéaire dont Cannes est l'exemple a été le théâtre de très nombreuses fictions cinématographiques, lesquelles sont entrées progressivement dans la composition de l'image de ces lieux. C'est ce qui rend possible l'expérience du spectateur à Cannes: la pré-connaissance par l'image de lieux, de formes et de postures a un effet déterminant sur les attitudes des participants: il suffit de considérer la célèbre «montée des marches» par les amateurs, qu'ils soient petits commerçants cannois ou intellectuels cinéphiles fort avertis mais encore inconnus des spécialistes, pour mesurer l'importance de ces schèmes comportementaux.

Le festival est devenu le paradigme de ce que doit être la mise en forme de la rencontre cinématographique en tant qu'elle est indissociable de l'établissement d'une zone de contact matérialisée entre le cinéma (d'abord à travers ses stars, mais aussi avec l'ensemble de sa machinerie, y compris le système productif) et ses publics, dont l'audience cannoise ne constitue qu'une infime partie, sans doute non représentative, mais qui se trouve représentée activement dans l'ensemble des « retransmissions » dont la fête cannoise est l'objet. On a pu remarquer que la montée des marches concernait plus de gens inconnus que de gens connus, mais on n'a pas tiré de véritable conclusion de cette observation. Évoquer le « quart d'heure de célébrité » d'Andy Warhol⁴ ne suffit pas pour rendre compte du fait que la proximité avec les professionnels du cinéma et la possibilité de faire la même chose qu'eux, au moins pendant quelques secondes, est au principe de ces rencontres. Le Festival de Cannes est pour le monde du cinéma dans son ensemble une épreuve de réalité. L'image du ministre de la Culture qui venait alors d'être nommé, Jean-Jacques Aillagon, pressant la taille de la comédienne Sharon Stone lors de l'inauguration de l'édition 2002, illustre très bien la nature de l'espace de certification que constitue le festival. Le Ministre constate que le cinéma est une réalité incarnée aussi bien qu'il fait constater à l'audience, *urbi et orbi*, qu'il est vraiment désormais le ministre de tutelle de cette forme d'art, simplement par une légère pression des doigts. À Cannes, Hollywood peut être touché du doigt, et pas exclusivement par les ministres en exercice.

Le public n'est pas seulement invité à assister à la grande fête du cinéma mondial. Il est aussi un acteur, mineur mais indispensable, de la mise en images de l'événement. En témoigne sa présence active lors de la montée des marches, où il est une composante du spectacle. Les photographes, qui officient en rangs serrés sur le côté gauche, prennent les vedettes sous toutes les coutures, mais ils s'intéressent aussi à des ascensionnistes qu'ils ne connaissent pas, du fait que leur notoriété aurait pu échapper à leur attention ou qu'ils pourraient bien gagner de la reconnaissance

pendant le temps du festival. Il est vrai que l'attention compulsive portée aux vedettes ne doit pas faire oublier un élément central dans la sociabilité cannoise : le haut degré d'incertitude qui pèse sur bon nombre de rencontres⁵. On peut se tromper sur des noms très connus : ainsi de très fins connaisseurs peuvent hésiter durablement sur l'identité d'une beauté brune qui monte lentement les marches ; certains la prennent pour Salma Hayek, d'autres pour Penelope Cruz. Ce n'est ni l'une ni l'autre. Deux hommes sont régulièrement pris pour John Travolta et Jean Reno, bien qu'ils n'aient rien fait pour tromper le monde et que la ressemblance soit très approximative. Un universitaire parisien qui regarde sur un grand écran la montée des marches avoue sa perplexité car il ne reconnaît personne. Au bout d'un moment, son visage s'éclaire car il croit identifier une actrice qu'il a vue récemment dans un film à Paris. Il s'agit en fait de Christine Deviers-Joncour, protagoniste à l'époque d'un fait divers d'État, l'affaire Roland Dumas. Double constat : d'abord, beaucoup de vedettes connues ne sont pas immédiatement reconnues, ce qui pose la question de leur aura ; ensuite des inconnus sont reconnus, soit qu'ils sont pris pour d'autres, quelquefois durablement, soit qu'ils excitent la curiosité et qu'ils deviennent l'objet d'une investigation. Il arrive que certaines célébrités soient rendues perplexes par l'absence de reconnaissance dont elles sont l'objet : c'est ainsi qu'on a pu voir Jamel Debbouze, humoriste extrêmement populaire en France, arpenter plusieurs fois de long en large l'espace qui jouxte les marches pour tenter de déclencher quelques applaudissements.

Contrairement aux apparences, il existe à Cannes des frontières relativement floues entre la notoriété et l'anonymat, dans la mesure où il est possible au cours de la journée de franchir la frontière entre l'une et l'autre. Le fait qu'on puisse faire quotidiennement l'acquisition de sa propre photographie lors de la montée des marches au stand des photographes Traverso, une institution cannoise, est une bonne indication de l'espace fictionnel qui se constitue à Cannes et qui donne à chacun une chance de se voir,

de se reconnaître, et peut-être de se faire reconnaître. Parallèlement, le cadre solennel, hérité des grandes heures du tourisme d'hiver, qui prescrit la tenue de soirée, est comme miné de l'intérieur par les smokings de pacotille que portent nombre d'hommes du commun qui se sont procuré des places: une partie de la rencontre cannoise est plus proche de la soirée (hâtivement) costumée que de la cérémonie élégante. La parodie de grandes soirées à laquelle se livrent les anonymes est à mettre en rapport avec les transgressions que s'autorise un certain nombre de personnalités connues (Gérard Depardieu et Bernard-Henri Lévy effectuent régulièrement leur montée le col ouvert). Le cadre cérémoniel est de ce fait doublement mis en question par les interprétations que peuvent en faire les différents acteurs. Si l'ensemble de la montée des marches est aussi efficace sur les protagonistes que sur les spectateurs télévisuels, en dépit du caractère relativement pauvre du cadre de l'action, c'est parce qu'il est l'objet d'un consensus tacite: le cinéma désigne simultanément un monde de rêve sur pellicule et un espace démocratique qui réunit, au moins provisoirement, la production d'images et son public. C'est pourquoi la démultiplication des images, si importante dans l'espace cannois, est essentielle pour certifier aux spectateurs qu'ils sont réellement présents dans un espace filmique: un grand écran qui «double» en quelque sorte la montée des marches et qui permet aux spectateurs mal placés de ne rien rater de la cérémonie, ou d'aller et venir du regard entre la vraie scène et sa transmission vidéo, laquelle annonce la mise en archives et la disponibilité future de ces images au regard de l'histoire. Des écrans plus petits sont disséminés dans les divers lieux du festival, et l'on peut faire une transaction commerciale tout en ne perdant rien de ce qui se passe sur la moquette rouge légendaire. Il existe donc un ensemble de réciprocity constitutives du monde cannois. La montée des marches associe les connus et les inconnus dans un espace d'échange où les stars viennent être reconnues par des anonymes qui peuvent à leur tour se montrer (et montrer à eux-mêmes, par le jeu profus des images

fixes et animées qui les entourent, qu'ils sont vraiment partie prenante).

Les réseaux télévisuels ne s'acquittent pas seulement du portage du cinéma à domicile. Ils ont aussi une importance croissante dans la production et le «formatage» d'images du cinéma qui deviennent la condition de notre aperception de la réalité cinématographique. On s'est souvent ému, pas toujours sans raison, de l'emprise croissante qu'exerçait la télévision sur d'autres formes d'expression. Le Festival de Cannes est l'illustration d'une partie des relations contemporaines entre cinéma et télévision. Il y a déjà plus de quinze ans, Serge Daney faisait un rapprochement entre le caractère massivement télévisuel de la cérémonie de la Palme d'or et l'intrusion massive de la télévision dans le langage cinématographique même. «Il faut des rituels télévisuels pour couronner des films presque télévisuels», affirmait-il déjà au milieu des années 1980⁶. En laissant au critique l'entière responsabilité de son jugement, il faut constater que l'enjeu principal, à propos du mode actuel de présentation de l'état du cinéma à Cannes, c'est peut-être sa «désépification», si l'on peut risquer ce terme: dans le jeu croisé d'images qui a été sommairement décrit ci-dessus, que reste-t-il d'un cinéma dont les images seraient spécifiques et clairement détachables du flux continu d'images dans lequel nous baignons? La multiplication des images et leur disponibilité dans l'espace domestique ont eu incontestablement des effets destructeurs sur le mode de présence du film qui s'était progressivement constitué au cours de son histoire, et qui permettait justement de parler du cinéma comme d'une histoire aux multiples récits, mais dont la cohérence était incontestable, créant de fait une communauté universelle. La question se pose aujourd'hui de savoir comment trouver un principe de discrimination des images au moment même où la profusion des images et des images d'images tend à détruire leur spécificité, leur capacité d'interroger d'autres images (ce qu'on pourrait appeler leur fonction critique) et leur pouvoir de faire œuvre. Le pessimisme de Daney est sans doute lié à sa propre

vision du cinéma, dans laquelle les contraintes de la production commerciale, dont la montée en puissance de la télévision est le meilleur indice, sont toujours pensées comme des menaces. Il ne faut pas oublier que le cinéma comme objet autonome (et qui est sa propre instance de légitimité) s'est progressivement affirmé à Cannes contre les limitations de la fête mondaine. L'intérêt du festival est d'avoir très tôt constitué un enjeu de luttes symboliques portant sur la définition du cinéma même et sur l'accroissement progressif de ce qu'on peut exiger de lui. Il ne faut pas considérer que la profusion des images et des écrans à travers leur démultiplication indéfinie doit nécessairement conduire à l'identification du cinéma avec la télévision, à une perte de substance qui ferait de Cannes le lieu de l'absence du cinéma plutôt que celui de sa présentification. On pourrait au contraire considérer que le cinéma résiste parfaitement bien au régime de présentation qui se manifeste à Cannes. La télévision ne peut se substituer au cinéma : elle est plutôt dans la situation de le célébrer et d'en démultiplier les effets. On pourrait dire que la prolifération des images d'images, transmises aux participants comme aux téléspectateurs du monde, constitue une nouvelle forme d'épreuve pour confirmer la présence du cinéma qui reste, à l'heure de l'iconicité généralisée, une puissante instance de discrimination des images.

NOTES

1. Il ne s'agit pas ici de nier les constats sociologiques concernant la fréquentation du cinéma ou d'occulter le fait que les processus de différenciation progressive des produits aient conduit à une stratification notable des publics. Le Festival de Cannes a d'ailleurs été l'un des lieux de reconnaissance de formes différentes et hiérarchisées de cinéma (pensons notamment au rôle de certification du festival pour la « nouvelle vague »). L'espace évoqué ici est plutôt un espace théorique qui est une précondition de la rencontre : par son histoire et celle de ses modes de diffusion, le cinéma a été global avant l'heure. Pour être plus précis, le cinéma a été dès l'origine caractérisé par un mode de rapport particulier entre le local et le global, toute production locale ayant, au moins à titre théorique, un horizon d'attente global.
2. E. Ethis (sous la dir. de), *Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001.
3. La meilleure présentation de la construction progressive de l'espace cannois peut être trouvée dans le livre récent de M. Boyer, *L'Invention de la Côte d'Azur. L'hiver dans le Midi*, la Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2002.
4. J.-L. Fabiani, « Le rituel évidé : confusion et contestation au Festival de Cannes », dans E. Ethis (sous la dir. de), *op. cit.*
5. Toutes les observations qui suivent ont été faites lors de l'édition 2000.
6. S. Daney, *Ciné-journal*, vol. 2, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1986, p. 109.

LES CICATRICES CINÉMA(PHO)TOGRAPHIQUES DES SPECTATEURS CANNOIS

DAMIEN MALINAS ET OLIVIER ZERBIB



Dans l'illusion, c'est-à-dire la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée: seulement déplacée, mise ailleurs. Mais, en ce qui concerne l'aptitude à voir, l'illusionné voit, à sa manière, tout aussi clair qu'un autre.

Clément Rosset, *Le Réel et son double*.

Il n'est pas besoin de se rendre au Festival international du film de Cannes pour savoir que ce qui s'y joue excède largement le très sérieux processus de sélection et de présentation de films inédits. De fait, la plupart des articles qui s'attachent à décrire cette manifestation empruntent tour à tour leurs métaphores au registre religieux, à l'univers des contes de fées, voire, comme le fait Brian de Palma dans son film *Femme fatale*, à l'imaginaire de l'intrigue policière. Toutes ces métaphores ont ceci de commun qu'elles pointent, selon des modalités différentes, un des éléments constitutifs du Festival de Cannes: l'essentiel de ce qui s'y passe n'est pas donné à voir au public. Élisabeth Claverie commente cette analogie, souvent constatée entre la sacralité religieuse et celle dont semblent empreintes les manifestations cannoises, en précisant que l'on retrouve dans les deux cas «le

même processus de séparation, de discipline des regards, de difficulté d'assignation des provenances»¹. C'est grâce à ce principe que ce qui est initialement un dispositif professionnel destiné à assurer la promotion et la valorisation d'œuvres cinématographiques sélectionnées², en somme une activité très austère, peut devenir une manifestation empreinte de magie. Pour qu'il y ait «magie»³, il faut de l'inconnu et du spectaculaire: le prestidigitateur détourne notre attention de son «truc» par les paillettes et les mensurations de son assistante:

*Quelqu'un qui dirigera sous nos yeux une aiguille de façon convaincante nous fera entrevoir un fil qui n'existe pas [...], les illusionnistes professionnels sont capables de faire apparaître ces perceptions fantômes. Ils nous amènent à suivre, selon un déroulement prévu, des situations qui nous sont apparemment familières, qui font que notre imagination nous entraîne et comble d'elle-même les lacunes, sans que nous puissions savoir à quel moment nous avons été trompés.*⁴

À Cannes, les nombreux événements qui encadrent la projection d'un film (montée des marches, présence des acteurs, des réalisateurs ou des producteurs, fêtes et réception en tous genres, etc.) détournent l'attention des participants, du fait qu'ils ne prendront pas une part active aux délibérations du jury sanctionnant le palmarès, et offrent aux regards un spectacle savamment mis en scène. La poudre aux yeux cannoise appartient à ce que Cocteau appelle «un mensonge qui dit la vérité»: si ce spectacle s'exhibe aux yeux de tous, la place de chacun y est clairement assignée. Tout accrédité se félicite de pouvoir accéder à certains des lieux dans lesquels les événements qui rythment le Festival de Cannes se déroulent, mais on ne peut oublier que cette même accréditation lui interdit l'accès à bien plus d'espaces qu'elle ne lui en autorise. En dispensant les privilèges, l'organisation du festival laisse penser aux participants, qu'ils soient professionnels éclairés ou simples badauds de passage, qu'ils se rapprochent du cœur du dispositif cannois tout en se donnant les moyens de gérer leur mise à distance. À l'image de ce qui se produit dans une société de Cour, l'existence

d'un appareil réglé protocolairement autorise et légitime l'exercice d'un pouvoir fortement dissymétrique, pouvoir qui récompense l'allégeance en créditant ses vassaux d'un rang dans un système de privilèges. Alors que l'on accède à la cour cannoise en faisant montre de son appartenance au «monde du cinéma», le fait d'être ou non accrédité renforce, affaiblit ou annule cette appartenance et le rôle de prescripteur que l'on peut endosser sur son propre territoire culturel et géographique.

Si les aspects «spectaculaires» du Festival de Cannes nous renseignent sur ce que ces publics viennent y faire et, par extension, sur ce qu'ils font durant l'année, il faut considérer que les photographies qui y sont produites constituent un matériau de premier choix pour étudier les attitudes spectatorielles hors projections. Beaucoup de commentateurs du fait cannois ne s'y sont d'ailleurs pas trompés en s'intéressant de près aux clichés de stars et à la fétichisation de celles-ci par les cinéphiles. Mais Cannes, on le sait, ne se limite pas à l'activisme des publics de ces premiers cercles (organisateurs, réalisateurs, acteurs, producteurs y défendant leurs films ou professionnels accrédités à titres divers), puisque ceux que l'on a qualifiés de spectateurs du troisième cercle⁵, participants anonymes mais néanmoins actifs présidant avec force à la destinée d'une œuvre filmique au-delà de la temporalité cannoise, concourent à donner au Festival international du film une tonalité qui le distingue de ses homologues berlinois ou vénitien, plus professionnalisés.

De fait, le festival vit également par l'activité de ces spectateurs du troisième cercle, tour à tour spectateurs et acteurs de la mise en scène cannoise. Sans leurs regards, un événement tel que la montée des marches ne pourrait revêtir un aspect cérémoniel, ne s'apparenterait à rien d'autre qu'à une séance de photos privée, telle qu'il s'en produit tout au long de l'année. Sans leurs silhouettes anonymes formant l'arrière-plan des photographies de stars, nul ne pourrait mesurer l'écart censé distinguer ces dernières de la foule⁶. Aux côtés des barrières triant la foule des

accrédités, des marches du palais, du tapis rouge ou de la masse agglutinée des photographes, la présence de ces publics est un élément conventionnel des codes de représentation photographique ou télévisuelle du Festival international du film. On peut d'ailleurs constater que, lors d'un autre temps fort de cette manifestation, la cérémonie de clôture durant laquelle se déroule la remise des prix du palmarès, ces codes cessent d'être nécessaires pour désigner le contexte cannois : les stars qui sont prises en photos montrent ostensiblement leur trophée aux photographes, symbole déictique du festival : ceci est le Festival international du film de Cannes. En s'appropriant ces codes, en les incorporant et en jouant à l'aide de photographies réalisées, achetées ou, le cas échéant, volées, les festivaliers ordinaires parviennent à domestiquer le dispositif cannois, apprennent à s'y repérer et à y définir leur propre rôle, se donnent, enfin, les moyens de rapporter cette expérience à ce qui fait leur quotidien de cinéphiles.

L'INCARNATION DU DISPOSITIF CANNOIS EN IMAGES PHOTOGRAPHIQUES

Prises dans un cadre cannois, les photographies de stars ou d'anonymes ont ceci de particulier qu'elles font très souvent jouer à l'arrière-plan le rôle de référent principal, d'élément qui, entre tous, est porteur de sens. Au sein de l'histoire du festival et par l'accumulation de leurs histoires, ce sont les stars qui ont conféré à la représentation de ces lieux ce statut de référent photographique. C'est pour avoir maintes et maintes fois vu ces lieux en arrière-plan des photos de stars que l'on sait qu'il s'agit de Cannes. Or, aujourd'hui et depuis un certain temps, c'est en voyant des individus sur cet arrière-plan que l'on peut savoir qu'il s'agit de stars, même si on ne les connaît pas. La représentation photographique d'individus sur cet arrière-plan, le décorum cannois, leur accorde une photogénie cinématographique en même temps qu'elle leur alloue ce que l'on pourrait appeler une cinégénie photographique : les photographies cannoises les désignent comme appartenant au monde du cinéma et, pour être cannoises, ces

photographies doivent être cinématographiques. Les spectateurs du troisième cercle jouent de cette ambiguïté, de cet espace de représentation qui leur est laissé. À travers cette notion de jeu, du saisissement de cette scène, peut-on décortiquer autrement la production photographique cannoise « amateur » que comme étant uniquement constituée de photographies « signaux »⁷ ou, en d'autres termes, de photographies construites par quelqu'un qui sait et qui les utilise pour faire « savoir » ?

En effet, une grande partie des photographies produites par les spectateurs eux-mêmes est échafaudée pour « montrer », comme tout un chacun saurait le faire en vacances. Comme les *Caroline à la plage* et *Oui-Oui s'envole*⁸, ces photos mettent et « montrent » en situation : elles rentrent dans la classe des photos à vertu explicative. Qui ne se souvient pas d'une séance « diapo-vacances » d'un pays que l'on ne connaît pas et dont on nous explique qu'on ne peut pas comprendre si l'on n'y est pas allé (alors, pourquoi cette séance diapo ?), eh bien, ici, il s'agit de la même chose : « je vais vous expliquer Cannes ». Ce sont donc bien des photos « signaux » qui mettent en place un faire-savoir pédagogique. Dans ce faire-savoir, les photographies restituées à Cannes font preuve d'une ambiguïté sur le registre auquel elles appartiennent : relèvent-elles du procédé documentaire ou bien de la formule fiction ? À Cannes, on joue à... mais c'est bien vrai qu'on joue à... ! On peut certainement rapprocher cette ambiguïté de celle qui existe entre la carte postale touristique et les photographies que les touristes produisent en se faisant prendre dans le même cadre que chez le « marchand de souvenirs ». Pourquoi préférer ces photos finalement économiquement moins intéressantes et souvent d'une piètre qualité par rapport à la carte postale soignée, qui, de plus, a le mérite de ne pas dévoiler leurs tenues de vacances ? Marc Angenot situe justement la transaction avec les êtres vivants à l'œuvre sur ces photos⁹ : la seule question de la personne qui a pris la photo met en jeu des liens, du hors champ qui a été vu (ici, le photographe peut être officiel). Les photos soutiennent et authentifient le récit par rapport aux cartes

postales: les événements qui sont pris en photo ont bien été vécus, non seulement à cet endroit, mais aussi à un moment précis. C'est ce que Roland Barthes souligne en déclarant que

*[...] la photo possède une force constative, et que le constat de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation.*¹⁰

Reste alors à analyser les photos des photographes professionnels, «confectionneurs» de souvenirs, qui ont pour objectif photographique la vente de leurs clichés, et qui signent leur acte par la remise de leur carte de «spécialiste en photos de stars»¹¹? Il semble, dans un premier temps, que ce soit une évidence: la mise en scène est flagrante (jusqu'au photographe qui est en *smoking*); ces photos seraient donc celles qui présentent le plus de «signalité» dans le dispositif cannois. Seulement, cette évidence reste inébranlable à condition de restreindre le cliché photographique à son usage finalisé – «après avoir été acheté, être montré» –, car lorsqu'on s'intéresse au trajet pratique de ces photos, leur constitution en tant que photographies «signaux» n'est plus aussi évidente. Ces photographies «professionnelles» ne sont pas des photographies «signaux» tant qu'elles n'ont pas objectivé leur saisie photographique, et ce, au cours d'un processus. Ces photos «non objectivées» – que l'on peut aussi qualifier «d'indices» – se définissent ainsi, car elles se retrouvent précipitées dans une masse de clichés (que certains pourraient qualifier d'indifférenciés), et sont signalées souvent comme «les photos du lendemain».

Il faut tout de suite remarquer que lorsqu'on les trouve le lendemain dans les *stands* de présentation, ce sont déjà des photos de la veille. Cet espace d'étal des photographies peut être présenté comme celui de l'indifférenciation, cela n'empêche pas qu'il soit aussi celui de la reconnaissance. Certes les photographies de Catherine Deneuve, Liv Ullmann et Gérard Depardieu sont comme, et parmi, celles des «autres» (ceux qui sont allés à Cannes mais qui n'appartiennent pas au monde professionnel du

cinéma) présentées sur des éventaïres et indexées par la date, l'horaire et la séance du film; seulement, le principe de ces *stands* est de reconnaître des stars, de se reconnaître «soi parmi les stars», mais aussi «soi à la place des stars». En distinguant ces photos sur le *stand*, en se reconnaissant, on les révèle momentanément en tant que photographies «signaux». De fait, l'achat de ces photos stabilise ce statut: c'est une transformation par la reconnaissance de photos «indices» en photos «signaux». C'est peut-être ici que l'on peut prendre le mieux, outre la dimension communicationnelle des photos cannoises, leur mesure identitaire. Dans ce processus que nous venons de décrire, à qui signale-t-on? On s'adresse à soi, on signale une intimité cinématographique à son identité. C'est ce qui est en jeu plus spécifiquement dans les photographies cannoises, et c'est pourquoi elles ne peuvent être simplement considérées comme des photos de vacances. Il est évident, dans ce que nous avons voulu décrire, que toutes les photographies prises par des amateurs ne sont pas des photos de vacances à vertu explicative et que toutes les photos prises par des spécialistes ne renvoient pas forcément et seulement à l'intimité. Mais cette démarche descriptive s'inscrit dans la nécessité de pointer, en même temps que la diversité de ces photos représentant des «amateurs», leur spécificité.

Quoiqu'il en soit, il y a une chose qui continue à distinguer photos de stars des photos d'anonymes, c'est le relatif isolement que la célébrité autorise: lorsqu'on prend en photo des stars lors de la montée des marches, on interrompt le cheminement, en principe continu, de cette ascension. Dans cet isolement, il faut lire la nécessité de lisibilité des stars; car, comme nous l'avons vu, elles ne sont pas le référent principal de la photographie, elles sont le surligneur qui vient rappeler le sens de cette montée des marches. Les stars sur les photographies cannoises doivent être discrétisées, on doit pouvoir détacher leur unité de sens et de forme du flot visuel cannois.

Les spectateurs du troisième cercle ont appris à se discrétiser photographiquement au moyen d'un expédient «temporel» qui fait que lors de la descente



Photo 1 : Mise en scène des festivaliers devant le Palais des festivals

des marches, il est possible de réaliser des photographies dans les mêmes conditions que les stars : le photographe est officiel et l'uniforme est le même pour tous – tenues de soirée. En effet, à Cannes, comme dans les sociétés de cour et d'apparat, à chaque heure de la journée sa tenue ; c'est peut-être là un des ingrédients de l'iconicité photographique cannoise : le paraître veut dire quelque chose. Ici se trouve une véritable différence entre le festival dans son extériorité montrée et le pèlerinage qui se vit dans une intériorité revendiquée : on ne ramène pour témoigner de son expérience que très rarement des photos de Lourdes ou de Fatima, alors que ramener des photos de Cannes fait partie du témoignage cannois. Si Cannes a à voir avec la religion, c'est plus certainement du côté des cérémonies de mariage qu'il faut situer ce rapport. Des espaces de « photograbilité » des corps en posture s'y dessinent de la même façon : des lieux de pauses et de tenues conventionnelles et obligatoires près du temple aux images festives, qui semblent plus détachées de la notion de mariage, dans un cas, et de l'idée d'un festival de cinéma, dans l'autre, mais qui pourtant sont consubstantielles à ces événements. Il s'agit de rappeler que, dans ces deux cas, les photos qui sont produites en de telles circonstances représentent une identité forte de soi, et que nous ne les montrons pas toutes à tout le monde et à n'importe quelle occasion.

Les actes photographiques des festivaliers – qu'ils relèvent de la pose, de la pause, de la collecte ou de la restitution – nous amènent plus particulièrement à interroger les identités individuelles des spectateurs et l'idée qu'ils se font d'être un public à Cannes ; plus généralement celle qu'ils se font d'un public de cinéma. Il est remarquable que les photos cannoises ne saisissent que rarement des groupes de spectateurs. Il n'y a pas, à Cannes, de clichés qui pourraient

s'apparenter aux photos de classe, de colonies de vacances, aux photos qui font primer l'existence du groupe comme identifiant social. L'individu ou le couple est placé au premier plan des photos cannoises pour rappeler les mises en scène des stars ou des couples de stars. Certes, la foule cannoise est aussi photographiée et montrée, cependant elle ne renvoie plus à l'identité de spectateur mais à celle de public, elle n'est qu'un cadre de référence. Dans une certaine mesure, ces photographies, par le biais d'une inter-iconicité avec les clichés cinématographiques dont nous avons parlé plus haut, jouent le rôle de référent-décor (notion que nous développons plus loin) dans le récit que l'on peut faire de soi à Cannes. S'intéresser aux photos des spectateurs cannois, ce n'est donc pas éluder la question des publics, mais s'attaquer à son *double corps*, non seulement celui de spectateur mais aussi celui de sa conscience du public en tant que public¹².

ÉPREUVES PAR L'IMAGE :

LA PRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE CANNOISE

Avant l'enquête¹³ sur les publics du festival, les spectateurs du troisième cercle constituaient presque l'impensé du dispositif cannois : relégués au rang de simples témoins des cérémonies cannoises ou, au mieux, d'éléments de décors situés dans l'arrière-plan des photos de stars (ce que nous désignons sous le terme de « référent-décor ») ; ces spectateurs du troisième cercle étaient rarement regardés comme des agents actifs (et réactifs) indispensables à la réussite de l'alchimie cannoise. Pour les photographes accrédités, en effet, seules les stars comptent et les photographies de spectateurs ne constituent bien souvent qu'un pis-aller : elles présentent le seul intérêt d'être monnayables le lendemain dans les boutiques et les stands prévus à cet effet. L'accueil (illustré en un condensé quelque peu « rude » par la photographie 2), qui a été fait par ces mêmes photographes à Pierre-Louis Suet¹⁴, illustre bien cette incapacité à considérer les spectateurs du troisième cercle comme des individus qualifiés pour être photographiés de façon officielle.



Photo 2 : Honneur fait à un photographe des publics

Or ces publics se font une image toute autre de leur rôle et cherchent à palier ce « déficit d'image » par leurs propres moyens. Le sentiment d'appartenir de plein droit au public cannois, et donc par extension au monde du cinéma, aboutit à la nécessité d'avoir recours à la photographie pour rendre palpable cette réalité vécue. Il ne s'agit pas ici de chercher à légitimer sa présence à Cannes en produisant les preuves ni à proprement parler d'un besoin de reconnaissance qui se traduirait par la mise en place de simulacres destinés à imiter le ballet des stars et des photographes ; ce dont il est question concerne des mécanismes identitaires intimes, qui s'adressent avant tout à l'individu lui-même et non pas aux autres. En d'autres termes, faire preuve de sa présence à Cannes, c'est d'abord s'affronter soi-même au dispositif cannois, y évaluer son rôle et sa place et non chercher à en convaincre autrui, sur place ou une fois de retour chez soi. La production ou l'achat de photographies par les spectateurs du troisième cercle ne répond donc pas tant à une frustration qu'à l'affirmation d'une jouissance à être présents en des lieux qui ne leur sont pas directement destinés.

Produire des photographies à Cannes engage donc une série de mécanismes identitaires, dont le premier pourrait se résumer au fait de devenir festivalier. Comment, en d'autres termes, rendre palpable, effective, une identité fondée sur l'illusion cannoise ? Comment saisir photographiquement un fantasme ? Comment prendre ses désirs pour des réalités ? Il ne nous paraît pas inutile ici de nous arrêter un instant sur la phrase de Clément Rosset, en exergue à cet article : « Mais, en ce qui concerne l'aptitude à voir, l'illusionné voit, à sa manière, tout aussi clair qu'un autre ». De fait, les photographies prises par les « illusionnés » cannois enregistrent bien la « vision » (à prendre au sens propre, mais également en tant que

représentation, même en tant qu'hallucination) que ces derniers ont du festival, vision bien entendu orientée par leur positionnement sur l'échiquier cannois.

Éprouver sa présence à Cannes passe, pour un « accrédité », par la reconnaissance et l'appropriation des codes cannois évoqués plus haut, reconnaissance et appropriation que la photographie contribue à la fois à autoriser et à signaler. En posant, en s'accordant le temps d'une pause cannoise, on cherche à s'adapter, à se conformer à l'image de ce que l'on attend d'un festivalier. Ces photographies s'accumulent comme autant de traces des multiples manières par lesquelles les festivaliers se soumettent à un usage, à une destination, afin de parvenir à pénétrer dans les salles obscures dans lesquelles seront projetés les films des différentes sélections cannoises. Le port du *smoking* ou de la robe de soirée n'est que la manifestation la plus visible, mais les photographies des spectateurs du troisième cercle témoignent également d'une sorte d'assurance tranquille, cette conviction d'avoir une place dans le dispositif, indispensable au franchissement des barrières, qui peut se muer en pouvoir de persuasion face à la méfiance des vigiles qui gardent les entrées du Palais du festival.

On rassemble donc les photos de soi, mis en scène dans un cadre prévu pour d'autres, sans toujours mesurer l'écart qui sépare ces photographies de celles représentant les stars devant le même décor. Par ailleurs, parvenir à réaliser soi-même des photos d'acteurs ou de réalisateurs montant les marches répond au même besoin de se dire « j'y suis » ou « j'y étais », « je suis capable d'y être, qualifié pour y être ».

Mais la domestication du Festival de Cannes suppose également que les accrédités trouvent un sens au fait d'être festivalier, parviennent à faire entrer leur expérience cannoise dans une perspective qui survive à leur retour à la vie quotidienne. Pour exceptionnelles qu'elles soient, les projections cannoises doivent pouvoir prendre place aux côtés des films visionnés ailleurs, afin d'alimenter l'expérience des cinéphiles temporairement devenus festivaliers. Lorsque les événements cannois s'éloignent trop de ce qui fait le quotidien d'un cinéphile, lorsqu'ils

échappent à ce qui fait le droit commun d'un amateur de cinéma, ils sortent du cadre d'interprétation du film vécu hors projection pour se muer en une expérience sociale et culturelle d'un autre genre, comme une expérience de notabilité culturelle dans le cas des accrédités fréquentant plus les fêtes que les salles de projection. Au contraire, les photographies qui mettent en scène les festivaliers aux côtés des stars ou, le plus souvent, devant les stars (celles-ci pouvant être dans bien des circonstances « capturées » dans un lointain arrière-plan) permettent de faire descendre ces dernières de leur piédestal, de leur redonner une apparence moins intimidante, bref de banaliser quelque peu les manifestations cannoises. On rencontre par ailleurs des photographies qui, bien que formellement différentes, répondent au même effort de domestication : Cannes offre en effet la rare occasion d'observer les stars au quotidien, par exemple attablées à une terrasse de café ou même en train de faire leurs courses. Le fait de pouvoir photographier Julie Delpy faisant la queue dans un supermarché redonne un corps à celle qui pouvait passer pour une apparition dans le tumulte de la montée des marches ou sur l'écran du grand théâtre Louis Lumière. Hors des décors cannois balisés, ceux qui appartiennent au monde du cinéma s'offrent aux photographes amateurs en « référent des corps » (par opposition, on l'aura compris, au terme de « référent décor » utilisé plus avant), leur permettent de garder à l'esprit le fait qu'ils sont comme eux et non des êtres surnaturels, évanescents.

On nous objectera sans doute que ce type d'expérience est précisément autorisé dans le cadre d'un festival tel que celui de Cannes et non dans les salles normales de cinéma où les acteurs restent figés à l'état de « spectres ». Il serait alors impossible d'affirmer que ces photographies signalent une mise à distance du dispositif cannois. Bien au contraire, elles témoignent d'une autre de ses particularités, l'opportunité de côtoyer des stars. Cependant, la mise à distance de la magie cannoise contenue dans ces prises de vues nous paraît déterminante, puisqu'elle place ceux qui les produisent dans une situation

proche de celle que connaissent les cinéphiles en sortant d'une projection durant l'année, lorsqu'ils cherchent à comprendre, à mettre en mots, les effets que le film a eu sur eux.

En effet, c'est dans ce type de démarche que s'incarne le mieux l'activité des publics cannois, cette participation enthousiaste qui ne fait pas forcément l'économie d'une prise de distance respectueuse, bref cette attitude que l'on rencontre précisément chez les cinéphiles les plus fervents lorsqu'ils recherchent, dans la lecture des critiques, dans les débats entre amis partageant la même passion, les moyens d'aimer le cinéma tout en restant exigeants. On notera d'ailleurs combien les interruptions prolongées ou définitives d'une pratique culturelle surviennent souvent chez les participants les plus assidus, ceux qui ne parviennent plus à en jouir pleinement, qui tiennent à ne pas se montrer naïvement passionnés, mais plutôt informés, critiques ¹⁵.

À Cannes, la photographie permet donc également de mettre en doute ce qui est donné à voir et, de ce fait, témoigne d'une maîtrise des codes régissant le dispositif festivalier. Tous les clichés mettant en scène les sosies de stars (qui y sont, on le sait, légion sur la Croisette), ou les anonymes présentant une ressemblance cocasse ¹⁶ avec tel ou tel personnage, influent du monde du cinéma, interrogent le statut médiatique des acteurs. Il ne suffit pas d'être présent sur la toile de fond cannoise, sous les projecteurs et dans une tenue de soirée, pour appartenir durablement au monde du cinéma, puisqu'il est possible, pour n'importe qui, d'en faire autant, le temps d'un festival. En jouant avec les codes cannois, les spectateurs du troisième cercle montrent qu'ils peuvent à la fois croire et ne pas croire à la magie du cinéma : ils sont fascinés et en même temps conscients de la part de chance et de travail qu'il faut aux acteurs pour s'imposer durablement sur la scène médiatique. On trouve d'ailleurs, parmi ceux qui ne maîtrisent pas ces codes cannois, des spectateurs pris au piège du rêve cinématographique, sosies taillés au scalpel ou starlettes en quête de producteurs, butant bien souvent au pied des marches du Palais des festivals.

Ces personnes recherchent à Cannes ce qui n'y est jamais délivré: bien plus qu'une identité de spectateur ou de cinéphile, une identité sociale qui se confondrait avec la fiction cinématographique dont le festival fait étalage.



Photo 3 : Festivaliers à la recherche de leur double cannois

Il est vrai que les photos cannoises renvoient, et ce, de plus d'une manière, au fétichisme dans sa dimension identitaire ou, plus précisément, de construction de l'identité. Le dispositif cinématographique, en lui-même, met en place une relation fétichiste à l'image, à l'altérité, au miroir. Christian Metz décrit le passage d'une croyance initiale à son désaveu: nous sommes en tous points identiques, mais nous découvrons un jour la différence comme une ruse¹⁷. Comme spectateurs de cinéma, nous sommes également exposés au désaveu, nous croyons tous assister au même film, et cependant nous découvrons que nous n'y voyons pas tous la même chose. De la même façon, le Festival international du film de Cannes est censé réunir tous ses participants dans une communauté spectatorielle de pensée et de vision autour du cinéma; pourtant, à bien y regarder, la mécanique même de la forme festivalière fait ressortir un rapport singulier au cinéma. Même pour les plus professionnels des spectateurs, il faut bien constater que les critiques n'arrivent que difficilement à accorder leurs violons autour de réceptions définitives des films. Cannes devient alors le lieu d'un rapport singulier qui, malgré une proximité réelle au cinéma, n'arrive pas à dégager de consensus.

Les photos permettent de raconter Cannes par les conventions des représentations qu'elles délivrent: elles deviennent un diapason iconique du discours commun cannois en rendant compte de ce juste-avant où nous étions tous «pareils»: non pas des stars, mais des participants au monde du cinéma. Les festivaliers cannois ne sont pas pour autant naïfs, bien qu'ils s'illusionnent à travers ces photographies qu'ils exhibent comme des cicatrices. Mais, outre la dimension exhibitionniste de ces cicatrices, ces photographies sont avant tout un outil de l'énonciation de ce que peut être Cannes, de ce dont on peut en témoigner. Il y a certes la dimension probatoire de ces clichés qui sous-tendent plus particulièrement le récit que les images de magazines (comme nous l'avons noté plus avant en situant les photographies de vacances par rapport aux cartes postales), mais ces épreuves photographiques possèdent une véritable qualité de médiation, elles permettent au tiers écoutant de pouvoir se mettre dans certaines conditions de réception du témoignage. Renaud Dulong décrit le dispositif du témoignage dans la mesure où celui-ci

*[...] ne transmet pas un affect, il ranime une disposition à être affecté. Ce qui est en jeu dans la réception ne relève pas d'un procès de diffusion mais du réveil d'un intérêt potentiel déjà présent.*¹⁸

En effet, le témoignage cannois, et la «monstration» photographique qui l'étaye, ne peut relever que de la communication affective pour quelqu'un qui éprouve un intérêt positif, critique ou carrément négatif susceptible d'être animé, réanimé pour qu'il y ait une communication effective. Il n'est d'ailleurs pas rare de rencontrer des communautés de spectateurs cannois «hors festival». Nous entendons ici que les membres qui se fréquentent autour du festival, se racontent leurs expériences, se montrent leurs photos, mais ne séjournent pas ensemble lors de l'événement cannois. Ces lieux d'échanges communicationnels, qui prennent comme éléments de discours les clichés cannois, relèvent de ce que met en place une des premières scènes de *L'Arme fatale 2*,

lors de la rencontre entre Mel Gibson et René Russo : faisant preuve d'expériences communes mais singulières de combat, l'un et l'autre vont raconter leur carrière de combattant en montrant à la fois leur corps et leurs cicatrices. S'agissant d'un raccourci pour raconter un *soi* cinématographique en tant que spectateur, mais aussi en tant qu'acteur d'un des moments intenses de la vie du monde du cinéma, les photos restituées du Festival de Cannes rentrent dans le régime des cicatrices cinématographiques qui sont énoncées pour « dire » une identité selon un mode événementiel, qui, de plus, permet de raconter ce que l'on doit faire pour ranimer un affect cannois chez l'autre.

Les photographies qui sont produites par les festivaliers cannois, combinant les aspects documentaires du témoignage et ceux cinématographiques du récit d'événements vécus comme une fiction, constituent ce que nous appellerons finalement des cicatrices « cinéma(photo)graphiques », exemple parmi d'autres de la faculté qu'ont certains usages sociaux d'amoindrir les frontières censées exister entre différents médias.

NOTES

1. É. Claverie, « Cannes et Chicanes : "Voir à Cannes ?" », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Aux marches du palais : le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001.
2. Cf. l'article premier des statuts de l'Association française du Festival international du film : « Le Festival de Cannes a pour objet, dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, de révéler et de mettre en valeur des œuvres de qualité en vue de servir l'évolution de l'art cinématographique et de favoriser le développement de l'industrie du film dans le monde ».
3. Voir à ce propos E. Ethis, « Aux fondements du pacte spectatoriell : les publics de la magie », *Revue Les Enjeux* (« Po(i)étique du questionnaire, spectateurs et publics de la culture réinventés par les enquêtes de pratique »), Grenoble, mai 2003.
4. E.H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002, p. 172.

5. E. Ethis, « Introduction. Festival, festivaliers, "festifs-alliés" ? », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Aux marches du palais*, op. cit.
6. Voir à ce propos E. Morin, « Le Temps des stars, Dieux et déesses », *Les Stars*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1972, p. 36-54.
7. Pour une définition plus complète des termes « photographies signaux » et « photographies indices » utilisés dans cet article, voir L. J. Prieto, « Entre signal et indice : l'image photographique et l'image cinématographique », *Xoana*, n°1, Paris, 1993.
8. *Caroline* et *Oui-Oui* sont à la fois le titre de séries d'histoires et le prénom de héros pour enfants, dont la particularité qui nous intéresse ici est de mettre en scène des situations diverses de manière toujours très explicative, presque scolaire.
9. M. Angenot, *Critique de la raison sémiotique*, Québec, Presses de l'Université de Montréal, 1985.
10. R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 138-139.
11. On peut remarquer que ce genre de pratique photographique professionnelle existe habituellement en période estivale dans les stations balnéaires.
12. Voir autour de cette notion et des débats qu'elle suscite : D. Dayan, « Le double corps du spectateur », dans J. Bourdon et F. Jost, *Penser la télévision*, Paris, Nathan, 1998.
13. E. Ethis (sous la dir. de), *Les Publics du Festival de Cannes*, rapport d'enquête, Paris, Centre national de la cinématographie, 1999.
14. Précisons que P.-L. Suet, membre du laboratoire Culture et Communication chargé de réaliser des clichés des publics composant l'assistance des projections officielles, disposait d'une accréditation aux prérogatives jusque-là inégalées, puisqu'elle lui autorisait l'accès à la salle Louis Lumière, temple cannois s'il en est, ainsi que toute latitude pour réaliser les photographies qu'il jugeait pertinentes pour illustrer l'ouvrage *Aux marches du palais* (déjà cité).
15. Cf. J.-L. Fabiani, « L'offre de spectacle, la critique et la mémoire », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Avignon, le public réinventé – Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2002. L'auteur y dresse de façon saisissante le portrait d'un critique incapable de dire ce qu'il ressent face à une pièce, préférant avoir recours à ses compétences en histoire du théâtre et marquant par là même l'écart qui le sépare des spectateurs passionnés.
16. Les photographies de sosies parfaits, ceux qui peuvent être effectivement confondus avec leurs modèles illustres, doivent être classées dans les catégories étudiées plus avant, puisque comme l'affirme M. Angenot, op. cit., p. 73 : « si un simulacre présentait tous les traits du simulacre, il s'abolirait comme simulacre, du moment même où il atteindrait la perfection mimétique ».
17. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1993. Dans la croyance originelle, tous les êtres sont pourvus de pénis, alors que certains êtres sont dépourvus de pénis : c'est un témoignage de sens mais aussi un désaveu. Le fétichisme renvoie à cette castration. Le cinéma en étant la présence de l'objet par son reflet est ce « juste-avant » le désaveu que le crédule croit. Ce désaveu conditionne les clivages de la croyance chez l'homme. Le fétichisme est, dans ce que décrit Metz, l'utilisation d'un expédient, souvent figé par une pièce de vêtement et plus particulièrement un vêtement intime, qui permet de masquer l'effrayante découverte, par une fixation, de cet instant précédant le désaveu : le fétiche se substitue au pénis par métonymie.
18. R. Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998, p. 177.

HORS DOSSIER

BRANCUSI, LA RESSEMBLANCE ET LE RYTHME¹

ANNE BEYAERT

*Je n'ai cherché, pendant toute une vie, que
l'essence du vol...
Le vol, quel bonheur!*

Constantin Brancusi²

Si, abusée par le contraste des personnalités, la postérité tend à laisser Constantin Brancusi dans l'ombre de Marcel Duchamp, les hiérarchies qu'elle impose ne résistent guère à l'épreuve biographique qui révèle la totale admiration que Duchamp portait à Brancusi, dont il fut le fidèle ami et le courtier pendant plus de trente ans. De telles hiérarchies cèdent aussi sous l'appréciation de l'histoire de l'art, car si Duchamp est bien ce fulgurant éclairer de l'art contemporain, qu'il marque aujourd'hui encore de son empreinte conceptuelle, Constantin Brancusi est au moins le fondateur de la sculpture moderne.

La sémiotique a peu abordé la sculpture. Portant l'attention sur trois notions essentielles, la ressemblance, l'effet ascensionnel et le rythme, cette brève étude de l'œuvre de Brancusi entend humblement contribuer à son instruction. Notre souci sémiotique satisfait par ailleurs une motivation critique, puisque ces trois problématiques éclaireront quelques innovations majeures de l'artiste et soulignent son apport.

La ressemblance

L'évidence voudrait sans doute qu'on situe le sculpteur dans le contexte de l'*Abstraction* conçue comme une catégorie de l'histoire de l'art. L'art abstrait naît au cours

des années 1910 en Russie, en France, en Hollande, en Allemagne – des années qui furent également décisives pour la production de Brancusi³. Mais notre embarras commencerait aux prémices mêmes de cette recension puisque, après tout, l'art abstrait s'entend comme un mouvement pictural, ce qui relègue la sculpture de Brancusi au mieux dans sa mouvance. Il faut donc envisager cette œuvre en regard du contexte incroyablement fertile de ce début de siècle où la sculpture moderne débute dans le contexte de l'art abstrait⁴.

Situer la production de Brancusi en regard d'une catégorie sémiotique opposant l'abstrait au figuratif s'avérerait tout aussi hasardeux, car si le figuratif implique «le découpage usuel du monde naturel, sa reconnaissance et son exercice de la part de celui qui reconnaît dans l'image objets, personnages, gestes et situations», pour reprendre la définition consensuelle de J.-M. Floch (1985), la difficulté reste qu'entre l'objet du monde naturel et sa représentation n'existent guère que des *effets de ressemblance*, produits par des *stimuli de substitution* comme les appelle U. Eco⁵. Lorsqu'il représente *Mlle Pogany*, Brancusi ne fait rien d'autre qu'«abstraire», c'est-à-dire «tirer», «sortir» de son modèle des qualités sensibles, offertes en guise de *stimuli de substitution*, ce que font tous les artistes. Abstrait ou figuratif? Le courage et le temps nous manquant pour poursuivre l'investigation en ce sens, nous préférons partir d'une expression extrêmement heureuse, empruntée à P. Ricoeur, et chercher en quoi Brancusi «augmente» l'icône.

Dans un chapitre de *La Critique et la Conviction*, le philosophe lève le voile sur ses goûts esthétiques, toujours

secrets⁶, et évoque son admiration pour l'art du XX^e siècle. Citant au passage Brancusi, il observe que les artistes de ce siècle contribuent à «augmenter iconiquement le vécu indicible, fermé sur lui-même» (*ibid.*: 269). Et cette lecture s'impose sans doute comme la plus stimulante prémisses pour notre étude, puisqu'en soutenant que la *mimesis* n'a pas pour fonction «d'aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre», Ricœur argumente cette idée paradoxale qu'en cessant justement d'être figuratif, l'art du XX^e siècle amène à «prendre enfin la pleine mesure de cette mimésis» (*ibid.*).

Si la formulation est heureuse, l'idée qu'en se dégageant de la visée mimétique, l'œuvre autorise l'expérimentation de sensations et exploite d'autres univers de sens, pourrait certes être argumentée pour la plupart des productions modernes et contemporaines, jusqu'à s'imposer tel un point commun essentiel. C'est en ce sens que nous avons étudié les œuvres de Rothko, Matisse et Leroy, par exemple. Aussi la pertinence suppose-t-elle qu'on spécifie ces apports sémantiques particuliers, chaque œuvre procédant à d'autres «augmentations iconiques» et explorant de nouveaux chemins dans l'univers du sensible.

Augmentation iconique

Quelle est donc l'augmentation iconique spécifique à Brancusi?

Une première remarque – qui ajoute à notre réticence à opter pour l'Abstraction – établirait que les titres des sculptures s'offrent dans l'évidence figurative et préfèrent appeler *Oiseau dans l'espace*, *Muse endormie* ou *Tortue volante* des œuvres qui pourraient appeler un *sans titre*, dont l'usage se répandra bientôt, ou un simple numéro que justifie d'ailleurs pleinement leur organisation en séries⁷. Il s'agit d'installer un *attracteur iconique* sur lequel s'exercera l'effet de ressemblance. Le titre figuratif impose une sorte de point de mire au parcours du sens du spectateur qui conviendra: c'est un *Nouveau-né*, c'est un *Coq saluant le soleil*. Ainsi soutiendrait-on que Brancusi prétend bien à la *ressemblance* et emprunte des qualités sensibles aux objets du monde naturel, restituant leur forme, leur couleur, leur texture et une façon singulière d'habiter la lumière. Il condense ainsi un faisceau de qualités sensibles, «abstraites» de leur modèle qui, se substituant aux *stimuli naturels*, accréditeront une hypothèse. La fiction proposée par Bran-

cusi compose alors une *séquence abductive* pareille à celles qui permettent d'identifier n'importe quel objet du monde, ainsi que l'a montré Eco sur maints exemples d'animaux et comme on le vérifierait sur ces spécimens issus du bestiaire de Brancusi, le *Poisson* de 1922⁸ et le *Grand poisson* de 1930⁹.



Photo: Eric Michell

Brancusi, *Le Poisson*, 1922. © Succession Constantin Brancusi ADAGP (Paris) / SODRAC (Montréal) 2003.

Ce sont des formes oblongues, lisses et tranchantes dont les couleurs blanche ou bleutée rappellent les poissons. À peine inclinées, les stries blanches du marbre bleu du plus grand évoquent, tel un *trope visuel*, les traits de l'eau tout comme le miroir du socle, qui restitue ses propriétés spéculaires de façon littérale. Le jeu de réflexion, entre le marbre poli et la surface placée au-dessous, complexifie d'ailleurs l'apparence du poisson et élargit ses *modes d'existence*, puisqu'à la forme longue *réalisée* s'ajoute ainsi une forme *potentielle* générée par le miroir et qui l'offre à un perpétuel *devenir*.

Il s'agit d'élaborer une *fiction narrative* du poisson qui s'instruit d'expériences tactiles et thermiques antérieures. La métaphore s'appuie pour cela sur des connivences *indicielles*, telle cette contiguïté du poisson et de l'eau, mais

suggère aussi, plus largement, des liens poétiques, sinon symboliques, comme celui qui relie *Le Commencement du monde* de 1920 (un œuf de marbre blanc posé sur un disque de métal) au *Nouveau-né* exécuté la même année, dont la forme identique se fend d'une entaille qui représente la brisure de l'œuf, à moins qu'elle n'évoque le premier cri caractéristique, selon Brancusi, du bébé :

Que voit-on quand on regarde un Nouveau-né? Une bouche largement ouverte, avide d'air [...] Les nouveaux-nés viennent fâchés au monde, parce qu'on les amène malgré eux.

(P. Hulten et alii, 1995 : 100)

Une augmentation corporelle

Mais ces données n'épuisent guère l'effet de ressemblance. Plus fondamentalement, c'est effectivement le corps qui vient l'instruire et saisit également la signification. L'implication du corps se laisse approcher, en premier lieu, par la notion de *proportion* et se conçoit alors, pour partir du plus simple, comme un rapport des sculptures à leur socle. Car, si le *Poisson* de 1922 ressemble à son modèle, c'est aussi parce que sa mince forme horizontale contraste avec celle, haute et verticale, du socle qui, habilement, redouble l'effet de symétrie entre le poisson et son reflet. Mais l'on conviendra dès lors que l'effort mimétique porte moins sur la représentation d'un poisson que sur la fiction narrative d'un poisson évoluant dans son milieu, sur l'être-au-monde d'un poisson.

Toutefois, la notion de *proportion* ne se satisfait pas d'une simple comparaison des parties entre elles et implique nécessairement un rapport au corps du sujet. Serge Lemoine et l'équipe rassemblée pour l'exposition *Le Cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle* de 1987 se sont risqués à une typologie des socles de Brancusi, et l'on retiendra de cet inventaire fastidieux la prévalence de socles hauts quand l'axe de la sculpture est vertical et une préférence pour les socles bas – environ 1 m – pour les sculptures dont l'axe principal est horizontal, à l'instar du *Nouveau-né* et des diverses têtes. Or cette dichotomie révèle la composante corporelle de la *mimesis* puisque, lorsqu'il est confronté à un socle bas, disent ces auteurs, «le spectateur se trouve dans la même position de regard que devant un nouveau-né réel» (*ibid.* : 86). S'ajoutant à la forme de l'œuf et à la fente du premier cri, c'est donc le mouvement du corps incliné vers un berceau qui permet l'identification du jeune enfant et, prenant sa place dans le faisceau des abductions,

en accrédiatera la thèse. Et c'est le même mouvement qui le portera jusqu'aux têtes qui, parfois dénuées de socle et posées à même le sol, se laissent aisément ramasser, porter et, parce qu'elles sont faites de marbre pâle parfaitement lisse, sollicitent la caresse.

Dès lors, cette composante corporelle s'impose comme la première dimension signifiante de l'œuvre de Brancusi, celle qui donne du sens à la texture et à la couleur et, surmontant la complexité des hypothèses, vient instruire largement la signification. Car lorsqu'il donne à voir *Une tête d'enfant* ou une *Muse endormie*, ces petites formes éclatantes pareillement livrées à nous, comme en attente de protection, cet artiste compose en fait un environnement corporel, un univers de douceur chargé d'une extrême puissance pathémique. Ainsi deviennent-elles ces «*objet à supercharge affective*» que décrit P. Hulten.

Sculpture verticale, le *Coq* qui toise le spectateur du haut de ses 2,5 m de socle propose une expérience corporelle bien différente. Le surplomb où il se tient apporte certes son crédit à l'hypothèse d'un promontoire d'où l'animal perché peut «saluer le soleil», comme le suggérerait d'ailleurs son titre initial (*Coq saluant le soleil*), et instruit de surcroît une hauteur entendue au sens figuré, c'est-à-dire le caractère prétentieux attaché à la belle volaille nationale. Parce qu'il force le spectateur à le voir en contreplongée, ce léger surplomb permet surtout de projeter l'animal vers le ciel, lui impulsant le dynamisme qui sied à son bel effort matinal et instaurant un effet ascensionnel tout à fait caractéristique, dont nous examinerons les arcanes plus loin.

Une telle adresse faite au corps du spectateur n'est pas sans rappeler le *modèle cognitif* de Lakoff (1985) qui a montré l'importance du corps dans les métaphores et, pour les sciences cognitives, les thèses de G. Edelman (1992) et de M. Johnson (1987). Elle renvoie aussi, et de façon plus précise, aux deux instances du corps décrites par Fontanille¹⁰ : le *corps-enveloppe* tout d'abord, concerné par les effets de surface, en premier lieu la texture, et soumis à une condition *coenesthésique*; le *corps-mouvement* associé au *kinesthésique* et à la sensorimotricité. À lire cet auteur, l'expérience d'un corps se conçoit toujours à l'aune de ces deux instances, *enveloppe* et *mouvement*, et l'on conviendra ici d'une égale attention portée à l'*enveloppe* (la couleur laiteuse, la texture brillante du poisson, par exemple) qu'au *mouvement* qui mène le corps du spectateur et celui

du corps figuré l'un vers l'autre. Et cette parfaite synthèse permet de révéler l'être au monde de ce corps, son être pour moi, vis-à-vis de moi qui m'avance vers lui.

Soucieuse de l'*enveloppe* des corps, la sculpture de Brancusi entretient toutefois un rapport particulier et paradoxal aux *détails*. De même que le *Nouveau-né* se caractérisait par la fente du premier cri, la forme du *Coq* pourrait se résumer à un long pied, une pente insistante et un triple zigzag qu'on cherche à positionner sur son plumage. Dans son effort pour représenter les êtres, Brancusi tend à simplifier leur *enveloppe*, brossée à grands traits synthétiques; se dégagent ainsi des *détails* qui pourtant, et comme l'a montré Barthes à propos de la photographie, concourent toujours utilement à l'*effet de réalité*¹¹. Les détails obliés, la *visée mimétique* s'effectuera sur quelques traits définitoires propres à révéler l'essentiel de l'objet du monde, son «*essence*» selon le terme de Brancusi¹². La fiction porte sur une *essence* conçue comme un *être au monde*, une manière caractéristique d'*habiter* le monde, à la façon du poisson miroitant dans l'eau ou du coq fanfaron qu'on n' imagine guère autrement que perché.

La synthèse corporelle

En dépit de la solidité de ces références, notre analyse manquerait de pertinence si elle persévérait dans le morcellement des instances, si, à vouloir séparer le *postural* (la proportion) du *kinesthésique* et le corps-enveloppe du corps-mouvement, elle proposait un fonctionnement analytique de la perception, alors qu'à l'inverse, c'est une *synthèse corporelle* qui est ici en jeu. On se réfère, pour argumenter ce point essentiel de la démonstration, à l'admirable chapitre de la *Phénoménologie de la perception* où Merleau-Ponty instruit la notion de *synthèse de corps propre* (1983: 173-179). «La perception de l'espace et la perception de la chose ne font pas deux problèmes distincts», nous dit le philosophe, et «être au monde, c'est être noué à un certain monde, et notre monde n'est pas d'abord dans l'espace: il est à l'espace» (*ibid.*: 173). Si l'expérience d'un corps est bien celle, synthétique, de ce corps à l'*espace*, la synthèse se conçoit aussi, poursuit Merleau-Ponty, en regard des sens, puisque les sensations tactiles sont reliées au visuel tout comme les données perceptives rencontrent les habitudes motrices. L'expérience d'un objet, fût-il objet du monde ou œuvre d'art (Merleau-Ponty évoque essentiellement l'œuvre d'art), met en jeu une synthèse du corps. Cette

précision est d'un grand intérêt pour l'analyse de Brancusi. Car lorsque les fictions du *Poisson*, du *Nouveau-né* ou du *Coq* rejouent chaque fois une façon particulière d'être au monde et à l'autre, selon une certaine spatialité et selon le corps de l'autre – soit l'eau, le berceau ou face au grand ciel pour le coq –, elles invoquent des *mondes de significations* exemplaires, des scénarios définis, fondés sur certaines habitudes perceptives et motrices. En cela, ce sont des mises à l'épreuve de la *synthèse corporelle* confrontée à d'autres qualités sensibles de l'objet, à des dimensions hétérogènes de la signification – l'iconique, l'indiciel et le symbolique impliqués autrement. Ainsi, lorsque le spectateur découvre «d'autres dimensions de l'expérience», pour reprendre le mot de Ricœur, c'est toujours au péril de sa *synthèse corporelle*, dont les routines perceptives sont contrariées par des sensations inconnues. Une telle mise en cause de la synthèse corporelle trouve sans doute son expression la plus hardie dans la *Sculpture pour aveugle* de Brancusi exposée à l'Armory Show de 1913, une forme ovoïde présentée dans un sac, qui contraint l'observateur à une investigation manuelle. Outre qu'elle perturbe les routines perceptives et met en cause la synthèse corporelle, cette sorte de cécité du spectateur abolit la suprématie du visuel, ce sens dans lequel le tactile s'accomplit à l'ordinaire et qui devient ainsi son obligé. La synthèse des sens ne se fait plus, leur modularité est à refaire. Aux côtés du *À bruit secret* de Duchamp, des boîtes de *Merde d'artiste* du plus récent P. Manzoni, la *Sculpture pour aveugle*, qui contrarie l'hégémonie visuelle et suppose un au-delà, s'impose en tout cas comme une œuvre pionnière pour l'exploration du *post-visuel*.

Le statut du socle

Dans ses sculptures, Brancusi n'en finit pas de faire varier formes et matériaux. À l'instar d'un Monet pour la peinture, il se pose en initiateur d'une *sérialité* qui sera bientôt interrogée largement par l'art du XX^e siècle – la sculpture minimaliste notamment –, sachant que chaque élément de la série est fabriqué par l'artiste avec le statut d'œuvre originale, une première fois taillée dans le bois avant d'être travaillée en pierre, en marbre et en bronze¹³. Ainsi la série de l'*Oiseau dans l'Espace* comprend-elle 22 variantes, dont 11 en bronze poli, 10 en marbre blanc, bleu, jaune, noir ou gris et la dernière en plâtre gris, qui s'échelonnent de 1919 à 1940¹⁴, tandis que le motif de la

Colonne sans fin se développe sur quarante ans, de 1917 à la mort de l'artiste.

S'il s'accomplit dans des séries, dans le mélange des matériaux, ce souci de la diversité aboutit à une reprise permanente des parties de la sculpture, dont l'unité *météorologique* semble ne jamais être acquise. Et l'on touche à une autre innovation essentielle de Brancusi qui, en faisant partir la sculpture du sol, sur l'exemple dit-on de l'art africain, la découpe en *unités* qui permettront ensuite de la recomposer. Concevoir la sculpture comme un assemblage partant du sol n'est pas sans conséquence pour le statut du socle. Une telle conception met au jour les hiérarchies qu'impose le système semi-symbolique canonique, où sculpture et socle s'opposent comme le haut et le bas, le poli et le brut, le précieux et le vulgaire. La postérité de Brancusi retiendra d'ailleurs la leçon et, selon le mot de J. Arp, supprimera «les socles imbéciles des musées»¹⁵. Délestée du socle qui, tel l'*index* du Groupe μ (1992), l'indiquait à l'attention, la sculpture doit imposer seule son *poids de présence*. En contrepartie, puisque la discontinuité fondamentale entre l'œuvre et le monde se trouve ainsi abolie, elle peut entrer en relation directe avec son environnement. Surtout, ce que nous appelions, par commodité, socle dans la première partie de notre article (une plaque de verre ou de métal, une double forme de bois) devient une partie intégrante de la sculpture qui trouve ici sa juste réhabilitation.

Un tel brouillage catégoriel entre l'œuvre et le socle apparaît dans toute son évidence dans la *Maïstria*, dont la partie inférieure, qui pourrait être dévolue au socle, est une figure de cariatide. De même, le motif rhomboïde de la *Colonne sans fin* provient d'un modeste piédestal en bois, réalisé dans les années 1917-1918, et retournera au socle dans les années 1925-1926. La hiérarchie disparaît de même entre l'objet d'usage et l'œuvre d'art puisqu'une sculpture devint un *Tabouret de téléphone* exposé comme tel en 1933-1934¹⁶, et puisque l'Atelier de Brancusi de Paris présente toujours un *Tabouret* de 1920, désigné par un cartel et une avantageuse majuscule.

D'un *Nouveau-né* à l'autre, Brancusi modifie l'assemblage, la forme ovoïde du sommet et toutes les parties, laissant à ses photographies la charge de fixer le souvenir d'une version particulière, le souvenir de sa place dans l'atelier au sein du «groupe mobile» qu'elle forme avec d'autres.

Collage et montage

Parce qu'elles réemploient sans cesse des parties d'œuvres antérieures – des cariatides ou des modules de *Colonnes sans fin* –, les sculptures de Brancusi se laissent identifier à des *collages* qui convoquent la question sémiotique du *montage*. Elles satisfont la définition consensuelle de Michel Decaudin (1978: 33), qui y voit «l'introduction d'un ou de plusieurs éléments extérieurs», et cette importation, ainsi que l'a précisé Deleuze dans *Différence et Répétition*, produit un double avec «la modification maxima propre au double» (1968: 4). Au-delà de la simple importation d'un matériau, au-delà de la citation d'une œuvre étrangère, il s'agit d'incruster la chose même, morceau d'une sculpture déjà chargée de sens. Ainsi l'œuvre de Brancusi ne se conçoit-elle jamais hors d'un *devenir* qui garde le *souvenir* d'œuvres défaites, la forme *actualisée* accordant aux autres des modalités existentielles *potentielles*.

L'élan ascensionnel

Le *montage* de la sculpture obéit à certaines règles précises qui contribuent au mouvement ascensionnel. L'anecdote est célèbre: en 1912, se promenant en compagnie de Brancusi au Salon de l'aviation, Marcel Duchamp tombe en admiration devant une hélice et s'exclame: «En voilà une sculpture! La sculpture dorénavant ne doit pas être inférieure à cela» et, s'adressant à son ami: «C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice? Dis, tu peux faire ça?»¹⁷.

S'il ne construisit aucune hélice, le sculpteur se montra fort préoccupé par la dynamique du vol: «Je n'ai cherché, pendant toute une vie, que l'essence du vol... Le vol, quel bonheur!» dira-t-il, et il tâcha d'appliquer un mouvement ascensionnel qui amplifie la dynamique verticale afférente à la sculpture. Ce souci se manifeste avec la plus grande évidence sans doute dans le *Cycle des oiseaux* où, d'une version à l'autre, la forme de l'animal est constamment reprise et épurée. Un de ces *Oiseaux* fera d'ailleurs l'objet d'un conflit avec les douanes américaines en 1926¹⁸, parce qu'il ressemblait à une pièce industrielle détachée. La controverse qui s'ensuivit pourrait être versée au compte des «augmentations iconiques», puisqu'elle suggère la recherche d'un *attracteur iconique* nouveau. Devant l'*Oiseau dans l'espace* de 1919, le critique William Zorach dira: «je ne sais pas si l'on peut dire que cette sculpture représente un oiseau, mais

elle exprime l'idée de la vitesse d'un oiseau en plein vol», avant d'observer qu'il s'agit de «la première idée aérodynamique réalisée en bronze»¹⁹. Et l'on s'entendra sur le terme d'*aérodynamisme* pour constater que la forme effilée se retrouvera effectivement quarante ans plus tard dans les fusées et le *design* automobile. En effilant l'oiseau à l'extrême pour que le ciel l'absorbe, l'artiste visionnaire exploite ce principe essentiel de l'aéronautique alors naissante, qui veut que l'aspiration par l'air prime nécessairement sur la portance. Deux tiers d'aspiration, un tiers de portance: sinon comment les avions à ailes deltas tiendraient-ils dans le ciel? «Je n'ai pas voulu sculpter un oiseau, j'ai voulu sculpter le vol», note d'ailleurs Brancusi²⁰. Ni symbolique, ni iconique, cette forme profilée met en évidence la relation indicelle de l'oiseau au ciel qui l'aspire, le façonne et définit son être-au-monde d'oiseau.

Plusieurs auteurs ont évoqué la fascination de l'artiste roumain pour le ciel et le vol. Outre la connotation euphorique inévitablement attachée à l'ascension – le vol serait une métaphore du bonheur, de l'élan de l'esprit, de la transcendance, de l'effort pour se dégager de soi-même, voire, lorsqu'il s'agit d'un animal aussi peu doué que la *Tortue volante* de 1943²¹, un effort pour échapper à sa pesante condition –, l'étude sémiotique trouve sans doute un plus grand profit à examiner les procédés qui, s'ajoutant au «profilage» de la partie haute de l'assemblage, concourent à ce dynamisme ascensionnel.

Outre l'intégration du socle à l'œuvre, il faut évoquer le découpage de la sculpture en unités discrètes et leur superposition, le contraste appuyé des formes et des matériaux qui organise une sorte de *crescendo* jusqu'au sommet. Le mouvement s'amorce dans la partie inférieure, se prolonge par une variété de *modules* et, de seuil en seuil, conduit le regard jusqu'à la forme la plus légère. L'ouvrage se construit par *addition*, puisque chaque élément s'ajoute à l'autre, et par *soustraction*, chaque partie étant extraite de son propre bloc: une *édification* et une *extraction* à la fois, qui sont les deux gestes fondateurs de la sculpture selon P. Klee (1999: 95). En somme, l'élan ascensionnel est dû à la *modularité* de la sculpture et aux savantes *discontinuités rythmiques* des formes et des matériaux, chaque fois réévalués à l'aune de la forme culminante. De surcroît, celle-ci est généralement polie, ce qui lui accorde une grande netteté et, son éclat contrastant avec les autres textures, lui confère le *poids de présence* qui l'imposera à l'attention, une

présence dont l'intensité culmine dans les bronzes éclatants, véritables «concentrés» de lumière²².

En évoquant ce *crescendo* jusqu'à une forme saillante projetée dans l'espace, nous suggérons déjà une *aspectualité* comprise vis-à-vis d'une instance d'observation, dont le regard suit la forme verticale de bas en haut. Ce *devenir aspectuel* s'entend aussi en regard du producteur lui-même puisque, du bas vers le haut de l'ouvrage, la superposition correspond à différents stades d'élaboration du matériau, du brut au poli, du plus fruste au plus élaboré, du bois au verre puis au marbre ou au bronze. Ainsi se trouve finalement restaurée une hiérarchie haut/bas qui accorde nécessairement le *poids de présence* à l'objet placé tout en haut.

Une «réalité rythmique»

La ressemblance selon Brancusi s'attache donc à une «réalité rythmique»²³. Cet effort à la recherche du rythme apparaît de la façon la plus nette dans les *Colonnes sans fin*²⁴. Brancusi en donna cinq versions en chêne et une en plâtre et en acier exécutées entre 1918 et 1937. De nombreux auteurs, tel Mircéa Eliade²⁵ ont vu dans cette superposition de formes rhomboïdes un motif folklorique roumain²⁶ inspiré de l'architecture paysanne ou des *Piliers des morts*, ces troncs plantés sur la tombe des jeunes célibataires. La *Colonne sans fin* représenterait l'axe du monde qui permet de grimper jusqu'au ciel.

D'abord motif en dents de scie quand la *Colonne* n'est encore qu'une suite de trois modules supportant la coupe de Socrate, elle se résume à deux unités. Agrandie, elle se trouve alors affirmée comme sculpture autonome par une base de pierre. Plus que le statut de la *Colonne* ou sa hauteur, important en fait ses *proportions*. On peut citer cette phrase prononcée à propos du cycle des oiseaux: «La hauteur [de l'oiseau] ne veut rien dire en soi [c'est comme la longueur d'un morceau de musique]. Ce sont les proportions intimes de l'objet qui font tout»²⁷.

Les proportions de la *Colonne* se stabilisèrent bientôt sur une règle 1, 2, 4, où la plus petite dimension, celle de la base multipliée par deux, donne la plus grande largeur et, multipliée par quatre, donne la hauteur du module. Elles s'incarnent dans la *Colonne* de 7 m installée dans le jardin du photographe Steichen (1926), dans celles de la galerie Brummer, en 1933-1934, dont deux exemplaires, tronqués à l'initiative de Duchamp pour entrer dans la salle, furent, au retour en France, réduites à deux modules

pour restaurer les proportions initiales. On les retrouve dans la version de 30 m, faite en bronze poli et élevée sur le site commémoratif de Targu Jiu (Tirgu Jiu) en Roumanie. Et si la mort de l'artiste n'avait mis un terme au projet, ce rapport se serait encore incarné dans une colonne de 152 m en acier inoxydable, devant être élevée au bord d'un lac de Chicago, voire dans celle de 400 m avec des appartements, un ascenseur et un oiseau au sommet, que Brancusi ambitionnait.

La sémiotique ne peut en tout cas manquer de s'intéresser à ce « testament spirituel » qui donne à voir la forme la plus claire du rythme en art, un rythme qui se laisse volontiers théoriser, dont on perçoit çà et là l'emprise sans parvenir à en restituer l'expression. Dans cette forme traversée par un devenir ascensionnel, elle observe alors la simple répétition d'une même unité, que Klee, dans sa *Théorie de l'art moderne*, conçoit comme « le rythme structural le plus primitif » (1999 : 80). C'est un système aussi bien *implicatif* que *concessif*, l'avant engendrant l'après et inversement ; cependant l'élan ascensionnel forçant l'orientation de l'œuvre du bas vers le haut fait prévaloir l'*implication*. La colonne est segmentée en un certain nombre d'unités et l'œil qui suit nécessairement « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », ainsi que le note encore Klee (*ibid.* : 96), parcourt la colonne d'un seuil démarcatif à l'autre.

Mais où placer les seuils ? Sur la plus petite largeur, chaque unité prenant alors la forme d'une grosse perle, ou sur la plus grosse qui donne au module des allures de diabololo ? Plusieurs arguments accréditent la première thèse. Une incise plus forte là où la forme est la plus mince d'abord, le mode de production des éléments de la *Colonne* de Targu Jiu ensuite qui, sur les photographies de l'époque, sont des perles de métal enfilées sur un axe central et, enfin, le nécessaire inachèvement des modules des deux extrémités, seul à même de produire un effet de sens de répétition à l'infini de la forme censée se développer hors de ses limites pragmatiques.

Ainsi conçue, la colonne apparaît telle une succession de temps *forts* et *faibles*, accentués quand la sculpture s'enfle et inaccentués quand elle s'amincit : un mouvement et un contre-mouvement, un *éclat* déjà promis à la *décadence*, la reprise du mouvement ascensionnel suivi d'une pause. Pour accéder au ciel, la colonne doit mesurer son effort et contrôler l'intensité à l'aune de la distance à parcourir, du

déploiement figuratif. Ainsi, dans sa patiente et régulière progression vers le ciel, la colonne croise-t-elle les concepts tensifs d'intensité et d'étendue.

L'attente

Innovante en dépit de son apparente simplicité, cette conception modulaire et additive de la sculpture se laisse définir en termes d'*attente* et de *devenir*. Elle suppose l'opposition d'un *survenir* et d'un *parvenir* de Zilberberg, le *parvenir* pouvant seul restituer un effort vers l'accomplissement et l'attente concomitante du sujet. Pour Zilberberg, [...] *la différenciation du tempo* [vif ou lent] *entraîne irrésistiblement pour le sujet une commutation de [...] sa contenance : la vitesse la plus élevée pour le sujet, à savoir celle de l'instantanéité, a pour corrélat un sujet selon le survenir, un sujet sidéré, tandis que la lenteur informe entretient un sujet selon le parvenir, un sujet patient.*²⁸

Dans son effort pour mettre au jour la « réalité rythmique », Brancusi organise inlassablement ce *parvenir* de l'œuvre qui, à la différence des sculptures antérieures et mêmes de celles de Rodin, entre progressivement dans le champ de présence et se laisse longuement accomplir et désirer. Le sujet est dans l'*attente* d'un objet de connaissance à venir, d'un accomplissement graduel, mais son attente s'avère pourtant bien particulière.

F. Parouty a examiné les figures de l'attente et de l'« aguet », et noté qu'elles « nous situent dans le devenir de sujets fortement modalisés dont l'état relève de la frustration puisqu'ils sont en disjonction avec leur objet de valeur » (2000 : 91). Si les *Colonnes sans fin* se conçoivent sans peine comme une « tension rendue visible » (*ibid.*), un temps figuré par une continuité modulaire, elles dérogent cependant à la judicieuse formulation générale donnée par cet auteur, puisqu'au lieu d'une frustration, d'un manque, le spectateur éprouve au contraire un plaisir, une sensation euphorique. Deux hypothèses pourraient être avancées qui éclairent le « thymisme » paradoxal des colonnes : le spectateur n'est jamais disjoint de l'objet puisque celui-ci n'est rien d'autre que le parcours de quête lui-même, l'attente elle-même, une *semiosis* en acte et jamais accomplie. Aucun motif de frustration donc dans cette progression mais, au contraire, et c'est là qu'intervient la seconde hypothèse, l'axiologie positive des mouvements ascendants qu'éprouvent les aviateurs lorsqu'ils s'élèvent vers le ciel.

Conclusion

L'étude parvenant à sa fin, il reste à faire des « augmentations iconiques » de Brancusi des augmentations essentiellement rythmiques, attentives à la « réalité rythmique » du monde. Elles supposent une emprise sur le corps du sujet percevant, ce corps qui est après tout la matière même du rythme, ou, selon les termes de Meschonnic « la matière de l'individuation » (2000 : 173). Le rythme, indique cet auteur, est « l'organisation d'un signe par un sujet, telle que le discours fait entendre ce sujet et que ce sujet est organisé par son discours » (1993 : 11). C'est ce rythme qui, dans une synthèse parfaite, énonce l'œuvre et aussi m'énonce moi-même. Grâce au rythme, j'accomplis l'œuvre. Parce qu'elle est infiniment rythmique et corporelle, et en ce sens seulement, l'œuvre de Brancusi serait donc absolument abstraite.

NOTES

1. Cette recherche a bénéficié du soutien du Centre de recherche sur les lettres, les arts et les traditions de l'Université Laval de Québec et a été réalisée dans le cadre d'un séjour postdoctoral. Je remercie très chaleureusement cette équipe de son aide.
2. Cité dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 34.
3. Les auteurs s'accordent en effet pour attribuer à W. Kandinsky la paternité de la première œuvre abstraite, une aquarelle peinte en 1910, année où il rédigeait aussi *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. On se reportera, pour une recension plus précise, à C.-P. Bru (1955), qui lui-même se réfère à l'ouvrage de M. Seuphor (1949). Voir également D. Vallier, 1991 et A. Nakov, 1981.
4. En 1907, Picasso peint *Les Femmes d'Alger*, origine du Cubisme ; en 1909 paraît le manifeste futuriste et en 1910, Brancusi expose pour la première fois *La Prière*.
5. Dans *Kant et l'ornithorynque*, Eco donne cette règle simple qui permet de distinguer le stimulus de substitution d'un stimulus naturel : « est-ce que quelque chose de nouveau se présente à moi lorsque je change de point de vue ? Si la réponse est négative, le stimulus est le substitut d'un stimulus naturel [...]. Il suffit de déplacer la tête » (1999 : 365). La question renvoie, plus largement, au débat sur l'iconisme qui occupe la sémiotique depuis plus de trente ans et dont Eco, dans ce même ouvrage, nous offre la synthèse. Pour fixer la question sur la fragile opposition *abstrait/figuratif*, cf. la patiente recension d'H. Meschonnic, 2000.
6. Malgré la place qu'ils occupent dans la vie du philosophe, il s'agit des seules évocations de la musique et des arts plastiques dans l'œuvre de Ricoeur (1995 : 257-280).
7. Dans « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne », Fontanille observe cette figurativité des titres chez Duchamp et explique :

« Marcel Duchamp n'a cessé de donner à ses œuvres, jusqu'à la provocation la plus dérisoire, des titres figuratifs, et d'autant plus figuratifs et concrets que l'apparence de l'objet ou celle de la peinture sont abstraites ; tout se passe comme si, par une dénégation persistante, il voulait interdire au "concept" de s'abstraire [...] » (2001 : 103). La figurativité des titres induit en ce cas un dédoublement entre l'objet et son concept, sur le fait d'un déplacement performatif vers le *faire* artistique.

8. Marbre jaune, socle miroir et bois, Philadelphia Museum of Art, Arensberg (cat. p. 153).
9. Marbre gris bleu, The Museum of Modern Art, New York (cat. p. 194).
10. Cf. *Figures du corps*, à paraître.
11. « Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration », R. Barthes, 1980 : 80.
12. C'est ce que l'artiste explique dans *L'Ère nouvelle* du 28 janvier 1920, pour justifier sa Princesse X, controversée : « Ma statue, Monsieur, vous le comprenez, n'est-ce pas, c'est la femme, la synthèse même de la femme, c'est l'Éternel féminin de Goethe, réduit à son essence ». Cité par P. Hulten (1995 : 130).
13. Le numéro de la collection des « carnets de l'atelier Brancusi », consacré à *La Colonne sans fin*, développe ce rapport à la série. (M. Tabart *et alii*, 1998 : 5-6).
14. Si l'on y ajoute les 7 variantes de la *Maïstria*, la série comprend 29 variantes. L'inventaire a été réalisé par I. Jianou, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 40.
15. Cité par S. Lemoine, 1987 : 78.
16. L'ouvrage collectif *Brancusi et Duchamp* compare le statut de l'objet chez les deux artistes et les procédures de réemploi qu'ils affectionnent : le *ready made* de Duchamp, la reconversion de la sculpture en siège chez Brancusi, selon des modalités très différentes. On s'y reportera pour de plus amples précisions sur ces « variations autour du socle » (M. Tabart *et alii*, 2000).
17. Cité par P. Hulten, 1995 : 92. La scène fut également rapportée par Fernand Léger.
18. Les arguments du conflit par lequel les douanes récusent à *l'Oiseau dans l'espace* le statut d'œuvre d'art sont relatés par P. Hulten, 1995 : 174 et 184 et par I. Jianou, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 4 et suiv.
19. Cité dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 37.
20. Cité par C. Noica, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 73.
21. The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1943. I. Jianou (*ibid.* : 44) rapporte ce commentaire de Brancusi à propos de sa tortue : « le plus humble des êtres est capable de trouver la voie vers Dieu ».
22. Ces « sculptures de lumière » feront école et inspireront Dan Flavin et James Lee Byars, notamment.
23. L'expression est empruntée à M. Eliade, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 146.
24. Brancusi les appelait également *Colonnes infinies*.
25. On lira notamment, de M. Eliade, « Brancusi et les mythologies », dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 97-106.
26. P. Comarnescu y voit par exemple l'expression du *dor*, sentiment caractéristique de la spiritualité roumaine, exprimé par la poésie, la musique et les arts populaires, une nostalgie intraduisible en français qui « rattache le concret à l'abstrait, le limité à l'infini, l'amour physique à l'amour spirituel, l'amour physique à l'amour du monde ». Cf. « Confluences dans la création de Brancusi » (1982 : 127). Ce sentiment que Comarnescu rapproche de la *saudades* portugaise évoque aussi par certains aspects la *Sehnsucht* allemande, selon nous.
27. Cité par P. Hulten, 1995 : 217-218.
28. C. Zillberberg, « Remarques sur l'assiette tensile du rythme », texte fourni par l'auteur (à paraître).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil.
- BRU, C.-P. [(1955) 2000] : *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture*, Paris, L'Harmattan.
- COMARNESCU, P. *et alii* [1982] : *Brancusi, Introduction, Témoignages*, Paris, Arted.
- DECAUDIN, M. [1978] : « Collage, montage et citation en poésie », dans J. P. Morel, J. Mitry, M. Decaudin, E. Billeter et D. Bablet (sous la dir. de), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme.
- DELEUZE, G. [1968] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
- ECO, U. [(1997) 1999] : *Kant et l'ornithorynque*, trad. de J. Gayraud, Paris, Grasset.
- EDELMAN, G. [1992] : *Biologie de la conscience*, trad. d'A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins.
- FONTANILLE, J. [2001] : « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne », *Protée*, vol. 28, n° 3, 101-111.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- FRANÇOIS, M. [1987] : « Le cadre et le socle dans le mouvement Dada », Catalogue de l'exposition *Le Cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Musée d'art moderne, 64-70.
- Groupe µ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil.
- HULTEN, P. *et alii* [1995] : *Brancusi*, Paris, Flammarion.
- JOHNSON, M. [1987] : *The Body in the Mind*, Chicago, Chicago Press.
- KLEE, P. [(1956) 1999] : *Théorie de l'art moderne*, trad. de P.-H. Gonthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- LAKOFF, G. et M. JOHNSON [1985] : *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- LEMOINE, S. [1987] : « Cadre et socle dans l'art constructif », Catalogue de l'exposition *Le Cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Musée d'art moderne, 70-116.
- MERLEAU-PONTY, M. [(1945) 1983] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, H. [(1988) 1993] : *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » ;
 ——— [2000] : *Le Rythme et le Lumière : avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob.
- NAKOV, A. B. [1981] : *Abstrait/concret. Art non objectif russe et polonais*, Paris, Transédition.
- PAROUTY, F. [2000] : « La rhétorique de la tension chez Leonardo Cremonini. Figure de l'attente et de l'aguet dans l'énoncé visuel », *Langages*, n° 137, 87-101.
- RICŒUR, P. [1995] : *La Critique et la Conviction : entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy.
- SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- SEUPHOR, M. [1949] : *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght.
- TABART, M. *et alii* [1998] : *La Colonne sans fin*, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Les carnets de l'atelier Brancusi » ;
 ——— [2000] : *Brancusi et Duchamp*, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Les carnets de l'atelier Brancusi ».
- VALLIER, D. *et alii* [1991] : « Situer l'art abstrait », dans *L'Art abstrait : l'au-delà de la figuration*, Bruxelles, La Lettre volée.

LE FORMALISME RUSSE

ENTRE PENSÉE ORGANIQUE ALLEMANDE ET PREMIER STRUCTURALISME

SERGUEÏ TCHOUGOUNNIKOV

Plus mou est l'animal, plus dure est la carapace.

J.G. Herder

Le modèle morphologique allemand

Notre objectif est d'examiner la figure du modèle organique dans le discours russe sur le langage et sur la littérature tel qu'il s'est articulé entre le XIX^e et le XX^e siècle. Ce modèle, extrêmement important dans le contexte russe, est fondé sur la métaphore de l'organisme vivant, faisant écho aux théories de l'idéalisme allemand. Dans la tradition organiciste, cette figure épistémologique est définie comme un passage de la forme à la structure par le biais fonctionnel des organes¹. On trouve cet analogon organique au fondement du projet formaliste et structuraliste russo-soviétique. En effet, cette métaphore de l'organisme réunit des penseurs aussi différents que Mikhaïl Bakhtine et son cercle et des théoriciens eurasistes comme N. Troubetzkoy et R. Jakobson. On peut aussi constater les effets de la même figure organique dans le discours marxiste, en particulier dans la doctrine officielle du «réalisme socialiste», qui dominait jusqu'à une date récente le champ russo-soviétique.

Cette filiation organique jette une nouvelle lumière sur le cadre morphologique général à l'intérieur duquel s'est développé le projet formaliste russe. Ce modèle explicite en particulier certains accents conceptuels des formalistes, à savoir les questions de l'approche immanente des phénomènes linguistiques et littéraires, de la diachronie systémique dans l'analyse linguistique et poétique, de l'évolution du système linguistique et littéraire et de la place du modèle téléologique dans ces théories. Cela permet de comprendre un ensemble de concepts formalistes et de situer épistémologiquement le phénomène du formalisme russe.

La conception organique surgit en Allemagne comme une tension entre l'optique des Lumières, qui privilégiait la

recherche dans le domaine des langues aux fins de connaître les lois de la nature et de l'esprit humain, et l'optique du premier romantisme, qui souligne l'intérêt de la création populaire spontanée et de la puissance créatrice intuitive des peuples primitifs. Les investigations sur les antiquités et les valeurs nationales et les manifestations du *Geist* germanique des frères Schlegel et de Bopp en sont un aspect. Or, les recherches de dialectologie du russe et d'études folkloriques conduites par le premier Jakobson et par Pjotr Bogatyrev, dans le cadre du Cercle dialectologique de Moscou, ressemblent à ce phénomène. La grammaire comparée de W. von Humboldt se tourne vers la découverte du passé national. Or, le futurisme russe manifeste curieusement la même tendance en s'occupant de l'art populaire archaïque (il diffère du futurisme italien sur ce point). Le futurisme du premier Jakobson cohabite parfaitement avec sa passion pour les antiquités folkloriques.

Le formalisme russe s'inscrit dans les luttes épistémiques entre les téléologistes et les mécanicistes qui ont marqué la fin du XIX^e siècle. Il fait la synthèse, d'une part, entre une vision téléologique, la fin prédéterminée propre du langage et de la littérature, et, d'autre part, une vision mécaniciste, selon laquelle l'univers langagier et textuel fonctionne comme un mécanisme en accord avec des lois naturelles intrinsèques. La genèse du formalisme montre une évolution vers l'explication synthétique du phénomène littéraire, où l'aspect téléologique (le Tout, la totalité, la fin prédéterminée) n'est plus en conflit avec l'explication strictement «matérielle», analogue à celle de la physico-chimie. Ce parcours se manifeste dans l'enchaînement successif des concepts de langage transmental (*zaum*'), de défamiliarisation (*ostranenie*), de procédé

(*priem*), de dominante², de construction, de visée (*oustanovka*), de «structure subliminale», pour aboutir finalement au «phonème», lequel est défini dans toutes les langues du monde comme un faisceau de traits distinctifs. Une même vision universaliste se cristallise, durant les années 1920, avec les écrits du cercle de Bakhtine (M. Bakhtine, V. Volochinov, P. Medvedev), dans des concepts tels que «signe idéologique», «évaluation sociale», «pont idéologique», «idéologème», «dialogisme», «roman polyphonique», «carnaval». Bien des années plus tard, la même optique reparait dans la sémiotique de la culture élaborée par l'École sémiotique de Moscou et de Tartu (I. Lotman, V. V. Ivanov, V. Toporov, etc.). Elle met en circulation les notions de programme, de modèle signifiant secondaire, de code, de traduction, de «structures extra-textuelles» fusionnées dans la totalité signifiante de la «sémiosphère». L'aspect téléonomique implique que tout le processus du développement individuel (ontogénèse) ainsi que tous les comportements des individus poursuivant un objectif sont guidés par le programme, et qu'ils sont réglés par l'existence d'un point final ou d'une règle de comportement.

Les romantiques allemands considéraient la langue comme un organisme vivant, où la définition linguistique de la structure, comme système de relations ordonnant un ensemble d'éléments, se mélangeait avec son acception biologique dans le domaine des sciences naturelles. D'où le rôle du sans-crit dans ces conceptions, qui visaient à percevoir à travers sa «morphologie transparente» un «état premier» du langage, à atteindre les «mots originaires». Si les romantiques comptent percevoir dans les racines monosyllabiques isolées le rapport signifiant qui va du son pur au sens, c'est qu'ils croient que les premiers sons doivent être signifiants pour eux-mêmes, et non en vertu de l'arbitraire du signe.

On trouve le même projet archéologique du côté des futuristes russes: Velemir Khlebnikov rêve de trouver la «pierre philosophale» permettant de fondre toutes les racines des langues slaves. Alexeï Kroutchenykh invente la «langue transmentale» universelle et compréhensible par tous. Viktor Chklovski essaie de dégager les «procédés purs» qui seraient au fondement de l'art. Roman Jakobson conceptualise le phonème, élément de base du langage, en réalisant le rêve futuriste d'accéder aux «cordes invisibles» des alphabets. Le cercle de Bakhtine insiste lui aussi sur la matérialité du signe et des manifestations sémiotiques de la conscience. S'inspirant du fonctionnalisme neuro-sémiotique du dernier Jakobson, la sémiotique de Iouri Lotman et de Vjatcheslav Vsevolodi-

vitch Ivanov, élaborée dans les années 1960-1980, ancre les foyers de l'activité langagière et symbolique dans les tissus mêmes des structures organiques. La conceptualisation du binarisme fonctionnel des hémisphères droit et gauche, la matérialité signifiante du *literaturnyi byt* (de la «vie littéraire» ou du «quotidien littéraire»), lequel s'exprime par les objets-signes, prolongations organiques des codes des états successifs de la culture, sont autant d'exemples de cette dominante organiciste. Le structuralisme russe (l'École de Moscou et de Tartu) avance une optique anthropomorphique analogue dans l'étude du texte et des systèmes signifiants: l'homme est défini comme un ensemble de textes. Les métaphores organiques constitutives de la doctrine sémiotique de Lotman complètent le tableau. De même que Goethe lit, à partir de l'os intermaxillaire qu'il découvre dans le squelette humain, non pas la «lettre morte» de l'appartenance à une filiation animale, mais la totalité vivante, la puissance du langage en tant que faculté fondamentale de l'être humain, de même Lotman souligne l'importance de la lecture de la totalité signifiante par l'enracinement physiologique des dispositifs sémiotiques et par l'anthropologisation du «texte de la culture».

Quelques circonstances de la naissance de la modernité littéraire

La filiation entre la pensée du premier romantisme russe et le formalisme russe est assez controversée. En Russie, cette filiation semble être ignorée, et en Allemagne elle est loin d'être acquise. En France, l'idée de cette filiation (qui ne paraît pas avoir été commentée par les germanistes) a été lancée depuis le camp des poéticiens³, puis confirmée par le camp des philosophes. L'importante anthologie des textes romantiques, *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, publiée en 1978 par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, renforce cette prise de position. Les affirmations des poéticiens reçoivent un fondement philosophique fondamental pour le contexte français et de même le «droit de cité» dans le monde intellectuel. Le premier romantisme allemand et les développements exposés dans l'*Athenäum* – concepts de critique, de genre, de poésie, de symphilosophie – sont perçus désormais comme ouverture dans la modernité critique⁴.

Le découverte tardive par les universitaires français du texte important de Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunst-kritik in der deutschen Romantik* (ce texte de 1920 a été traduit en 1986 sous le titre *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, par Lacoue-Labarthe et Lang),

devient un point de départ de la réception «modernisée» de la doctrine romantique⁵.

Jean-Marie Schaeffer analyse la théorie du roman chez Bakhtine à partir de la théorie romantique du «Roman»: la filiation romantisme-formalisme semble être confirmée sur le mode négatif par le biais de la critique du formalisme par Medvedev/Bakhtine (Schaeffer, 1983). Pour sa part, Dominique Combe a exposé, dans *Théories des genres*, l'influence de la poétique et de la linguistique romantiques sur la pensée de l'Opoïaz (Société pour l'étude de la langue poétique), en particulier de Roman Jakobson. Il parle de l'historicité des genres littéraires prônée par le formalisme comme de l'héritage du romantisme allemand (A. Hölderlin et F. von Schlegel, Hegel) (Combe, 1992: 115). Laurent van Eynde parle de l'expérience romantique dans le domaine de la littérature en termes de «crise de la modernité» et y voit «la restauration de la vie» (Eynde, 1997: 20). Sa lecture des écrits théoriques essaie d'analyser le romantisme d'Iéna en tant que «courant représentatif d'un certain mode d'exister de l'humain», et comme «explication d'un certain mode d'investissement de l'homme dans la parole poétique». Eynde s'oppose aux «interprétations idéologiques» qui réduisent souvent le romantisme à «une géniale anticipation des théories de la différence ou de la dissémination» et qui s'interdisent «l'accès à la signification anthropologique de la création romantique» (*ibid.*: 201).

En Russie, il n'existe pas d'analyse de la poétique du premier romantisme, à l'exception notable du livre de Viktor Zirmundskij (1996), «compagnon de route» des formalistes de 1914, dont il sera question plus loin.

Jurij Striedter s'arrête longuement sur la contribution «morphologique» allemande à la théorie du formalisme russe pour souligner, en dépit des affinités superficielles existantes, des différences fondamentales. Dans ces deux cas, l'analyse est concentrée sur la forme; la différence des approches relève de deux critères, le langage et l'évolution. Si les théoriciens allemands, en accord avec les genres traditionnels, divisent la littérature en poésies lyrique, épique, dramatique, le formalisme russe, en revanche, distingue la poésie (vers ou langage poétique) et la prose. Du côté allemand, ces distinctions génériques sont établies en fonction des conceptions de Goethe, qui considère les poésies lyrique, épique et dramatique comme des «formes naturelles» et les associe à l'idée de la croissance organique de la littérature et de ses formes. Ces conceptions organiques, de même que les pures typologies, sont également étrangères aux théories formalistes (Striedter, 1989: 52-53).

En effet, le formalisme considère que le défaut essentiel du positivisme, dit aussi analytisme et atomisme, est de poser des «typologies pures»; il réside dans son incapacité d'embrasser le tout et de proposer un ensemble cohérent de l'évolution littéraire. Quant aux conceptions organiques et à la «croissance organique» des formes littéraires, cette optique reste virtuellement intégrée dans les théories formelles, qui sont entièrement pensées contre la «croissance organique» au nom de la «croissance non organique», procédant par sauts et «en ligne brisée». En d'autres termes, contre le modèle évolutionniste de la tradition organique et morphologique à l'allemande, le formalisme propose un modèle essentiellement mutationniste.

Selon J. Striedter, il ne faut pas surestimer les analogies entre les approches formelle et morphologique. L'intérêt pour la «forme artistique de l'œuvre poétique», que le formalisme partage avec les théories morphologiques, celle d'Oskar Walzel par exemple, et la dichotomie entre le contenu et la forme de l'œuvre poétique proposée par ce dernier épuisent la ressemblance. Walzel s'occupe non pas des traits spécifiques de l'art verbal à l'opposé des structures du langage «non littéraire», mais de l'«illumination réciproque» de tous les arts. À ce propos, la traduction d'un ouvrage de Walzel par Viktor Zirmundskij a affirmé sa rupture avec le cercle formaliste (Striedter, 1989: 53-54).

Néanmoins, les relations entre l'approche théorique symboliste et morphologiste, d'une part, et l'approche formaliste, d'autre part, sont loin d'être simples et univoques. A. Hansen-Löve souligne en effet que la théorie et la pratique du langage *zaum* du cubo-futurisme entretiennent des rapports de dépendance complexe avec le principe de l'autonomie des formes artistiques mis de l'avant par la poétique symboliste. En effet, malgré le fait reconnu de l'influence des théoriciens symbolistes sur les «praticiens» futuristes et les «théoriciens» formalistes, dont les premières constructions sont expressément anti-symbolistes et visent à réfuter la «forme interne du mot» de leurs précurseurs au nom de la «forme externe», l'étude de la dépendance du «mot autotressé» de la poétique et, par conséquent, de la philosophie symboliste, rencontre deux difficultés: 1) la dénégation de cette liaison par les futuristes (et les formalistes eux-mêmes) et 2) l'absence de toute définition explicite de ce phénomène dans la poétique symboliste (Hansen-Löve, 1978: 99).

Ewa M. Thompson conclut son analyse comparée du formalisme russe et du *New Criticism* américain en affirmant que le formalisme représente une tendance «néo-positiviste»,

à la différence du « nouveau criticisme » américain, qui relève d'un courant idéaliste (Thompson, 1971 : 149). Cet auteur voit le parcours formaliste comme une sorte d'« effacement » de ses sources « idéalistes » (le kantisme dans la version symboliste d'Andreï Biélyj) pour aboutir à une méthode scientifique dite « néo-positiviste ». À partir de l'alliance des croyances positivistes du XIX^e siècle et des théories idéalistes et symbolistes, les formalistes évolueraient vers une « scientificité » totale dans sa version du « positivisme logique » du XX^e siècle (Thompson, 1971 : 108-109). Cette interprétation commode est sans doute trop schématisante et réductrice par rapport à ce processus.

Partant de cette idée que le rôle et les effets du modèle organique dans la culture et dans l'histoire intellectuelle russe n'ont pas été encore suffisamment explicités et analysés, nous examinerons ici les « affinités électives » qui relient le modèle organique de l'« absolu littéraire » du romantisme allemand aux concepts sémiotico-littéraires du formalisme russe et du structuralisme.

Si nous souscrivons à la remarque de Victor Erlich sur l'impossibilité de simplement considérer le formalisme russe comme une version déguisée de la doctrine de l'« art pour l'art » de la fin du XIX^e siècle, nous éprouvons en revanche une réticence à l'égard de sa définition de la démarche formaliste comme « néo-positiviste », et de sa thèse selon laquelle le formalisme russe n'a pas été concerné par l'essence ou par les buts de l'œuvre d'art (Erlich, 1955 : 171). Nous considérons au contraire que le formalisme russe fait partie de la filiation organiciste⁶. Les développements suivants, qui visent à restituer les projets théoriques formaliste et romantique, doivent nous permettre de formuler les points de convergence entre les poétiques de ces deux courants.

Le festin pendant la peste ou la dictature du concept

Que reste-t-il aujourd'hui du formalisme russe ? Le structuralisme et les sémiotiques sont-ils la continuation de l'Opoïaz ? S'agissant des rapports entre les doctrines formaliste et structuraliste, il serait erroné d'y voir des relations de simple succession ou de filiation paisible. Le structuralisme et la sémiotique contemporaine se constituent en grande partie à partir du rejet de certaines conceptualisations formalistes : les deux projets semblent être différents.

Force est de constater que le structuralisme, pour qui la structure est le contenu logiquement organisé, élimine la notion de « forme », en tant que catégorie pertinente, et neutralise la notion formaliste de « matériau » par la notion de « struc-

ture ». Le structuralisme, qui n'a pas maîtrisé la distinction formaliste du matériau et du procédé, a beaucoup moins étudié la structure spécifique de la littérature. Les méthodes structuraliste et sémiotique n'assimilent pas les termes formalistes d'évolution littéraire, elles ne peuvent pas décrire la transformation des systèmes de genres ni reprendre le projet formaliste de construire la science de la littérature. L'opposition structuraliste « code-message » ne recouvre pas l'antithèse formaliste « matériau-procédé » */prieml/*. La notion formaliste de matériau n'est pas accessible à l'analyse structurelle et sémiotique. La notion formaliste de motivation ne peut pas non plus être traduite dans le langage du structuralisme.

Les structuralistes considèrent le texte essentiellement du point de vue de la sémantisation des éléments formels, tandis que les formalistes le font du point de vue de la formalisation du sémantique. Le formalisme comprend le contenu comme une forme et cherche le « caractère formé » (*oformlennost'*) du contenu. Le structuralisme, au contraire, comprend la forme comme contenu et cherche le « caractère de contenu » (*soderzhatel'nost'*) de la forme ; le formalisme suit le cheminement du sens au signe, et le structuralisme va du signe au sens. Le formalisme part de la présomption du tout, de la totalité, tandis que le structuralisme part de la présomption de la partie.

Le structuralisme s'est occupé de la traduction en sa langue des vieilles notions formalistes, en croyant que le fait même de les avoir rebaptisées et de les avoir fait entrer dans un unique système terminologique réglait toutes les difficultés. Le « transcodage » infini d'une langue en une autre l'a mené à la création d'un domaine du savoir prétendument nouveau, fondé dans ce nouveau métalangage de traduction. Le structuralisme a ainsi créé un nouveau métalangage et non un nouveau domaine du savoir⁷. Ainsi, la spécificité de l'objet littéraire et la mise en relief du rôle morphogène de la substance sur la forme de l'expression préconisées par les formalistes, de même que la tendance formaliste à considérer la substance de l'expression comme instance formatrice de la forme artistique, se trouvent-elles dissoutes dans le cadre de l'approche structuraliste.

Au commencement de ce « roman familial », paraît en 1914 la « nouvelle » de la résurrection du mot. C'était peu après celle de la mort de Dieu et à la veille de la Grande Guerre. L'inertie, les automatismes ont « mangé » ces deux événements. Vivre avec le mot ressuscité s'est révélé en revanche plus difficile. Il fallait comprendre que la forme est quelque chose qui doit être vécu, que vivre signifie s'attribuer des formes. La vie étant perçue comme ce qui se déve-

loppe et s'exprime dans et par les formes artistiques, la forme et la vie ne sont plus dissociées. Ce formalisme mélange la perception des formes artistiques avec la perception de la vie ou du « monde externe ».

C'est ce qu'a formulé Viktor Chklovski dans le texte fondateur *La Résurrection du mot* (1914). La vie est une forme vécue et non pas un mode d'emploi. Car dans le cas contraire, les mots deviennent des « signes algébriques » perçus en dehors de leur forme interne (image) et de leur forme externe (son). Le mot est mort quand il se transforme en marque d'équivalence.

Et pourtant la découverte du principe d'équivalence est comptée parmi les acquisitions fondamentales du formalisme. Elle consiste à dire que l'équivalence est porteuse de sens, qu'elle « fait sens ». C'est l'équivalence qui démembrer les unités sémantiques par sa puissance syntaxisante, qui formalise le sémantique et qui fait surgir les formes dans le domaine de sens, là où Saussure ne percevait que des nébulosités amorphes. En lisant ce premier ouvrage de Chklovski, on observe que, malgré l'apparence de révolte contre une poétique symboliste, il insiste sur une perception du mot opposée à celle qui s'accomplit par la « reconnaissance ». En fait, la fameuse *ostranenie* (ou défamiliarisation, ou *Verfremdung*), issue de la notion de « mot ressuscité », met en valeur des procédés « symbolistes » par excellence, comme la forme externe (son) contre la forme interne (image). Le conflit entre le symbolisme et le formalisme se situe sur un terrain essentiellement symboliste. On assiste à l'articulation du paradoxe qui surgit dès la naissance de l'Opoïaz et qui a duré longtemps après sa mort historique.

La théorie de la « méthode formelle », que résume B. Eikhenbaum dans un article de 1925 recueilli par Todorov dans *Théorie de la littérature*, n'a pas inventé la poésie, mais elle a inventé une manière de parler du langage poétique. La *zaum'*, ou « langage transmental » des futuristes russes, est apparentée au métalangage du formalisme. Dans le schéma classique des fonctions du langage formulé par Jakobson en 1958, une affinité singulière relie ainsi la fonction poétique à la fonction métalinguistique. Celles-ci se distinguent radicalement des autres fonctions par leur caractère « autotélique » et immanent : elles ne visent pas autrui, elles sont repliées sur elles-mêmes. Jakobson considère la fonction poétique et la fonction métalinguistique comme des fonctions fondamentales du langage. Le formalisme russe est lui-même un phénomène poétique par excellence, la quintessence de cette littérarité ou de cette poéticité qu'il recherchait.

La Résurrection du mot pose « comme trait distinctif de la perception esthétique le principe de la sensation de la forme », rappelle Eikhenbaum, qui cite Chklovski : « la perception artistique est cette perception dans laquelle nous éprouvons la forme » (dans Todorov, 1966 : 43). Cette perception est « un élément de l'art » et l'art « n'existe pas hors de la perception ». La forme alors, à la différence des théories transcendantales du symbolisme, « n'est plus une enveloppe, mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même » (*ibid.* : 43-44).

C'est la notion de « procédé » qui sert aux formalistes à renouveler et à dynamiser la notion de forme. Partant de l'affirmation d'une spécificité de la littérature, la méthode formelle s'achemine vers la sémantique. C'est une pensée de l'équivalence : les séquences équivalentes peuvent posséder une charge de fait sémantique. Pour étudier « les traits spécifiques de l'art littéraire », le formalisme part de la différence fonctionnelle entre langue poétique et langue quotidienne. En ce sens, le formalisme russe a été dès ses débuts un fonctionnalisme.

Le formalisme s'était donné comme objectif d'abolir la perception reçue du terme « forme » opposé au « contenu », d'arracher la « forme » du « fond ». Le nouveau sens du terme de forme est lié à la distinction forme/matériau propre au formalisme : « le matériau de l'art littéraire est hétérogène et comporte des significations différentes » (*ibid.* : 63). I. Tynianov, cité par Eikhenbaum, conclut, dans *Le Problème de la langue poétique*, que pour le formalisme, « la notion de « matériau » ne débord pas les limites de la forme, le matériau est également formel » ; il n'est pas à « confondre avec des éléments extérieurs à la construction ». La forme, définie comme dynamique, implique que « l'unité de l'œuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégrité dynamique ayant son propre déroulement », dont les éléments sont liés « par un signe dynamique de corrélation et d'intégration » (*ibid.* : 63-64). La théorie formelle est fondée sur trois distinctions majeures : langage poétique contre langage quotidien, procédé contre matériau, sujet contre fable.

À partir de ces dernières, la méthode formelle introduit un déplacement de perspective d'une forme intransitive de l'esthétique classique (la logique interne de l'œuvre) vers une perspective fonctionnaliste, celle-ci étant comprise comme mode d'emploi concret de telle ou telle forme. Chez les formalistes, la notion de procédé précède la notion de fonction : le procédé est conçu comme une unité qui transgresse divers « matériaux » artistiques. L'unité de procédé forme cette con-

nexion entre diverses formes et divers matériaux. Les procédés étant compris comme uniques et monovalents, la notion de fonctionnalité apparaît comme conséquence de ce fait.

Le procédé est une instance formatrice ou morphogène : il se donne comme « une forme particulière du discours ayant ses propres qualités linguistiques », conclut Eikhenbaum (*ibid.* : 74). Il s'ensuit que le procédé se manifeste par des marqueurs linguistiquement pertinents et donc matériels. On suppose que les procédés diffèrent selon le but de leur emploi. Cette distinction des objectifs, qui correspond à la différence des procédés, entraîne la différence du « matériau », à savoir des « qualités linguistiques » ou de la « substance linguistique ».

Ces marqueurs matériels sont réunis par les formalistes sous le nom de « matériau ». Le matériau est conçu comme « motivation du procédé ». La symétrie initiale de procédés regroupe diverses motivations, c'est-à-dire divers matériaux. Cette « substance linguistique » est donc ce qui correspond à une visée ou à une charge intentionnelle exprimées par tel ou tel procédé. L'idée de l'identité du procédé sur des matériaux différents et de la différenciation du procédé selon ses fonctions mène les formalistes « à la question de l'évolution des formes, c'est-à-dire aux problèmes de l'étude de l'histoire littéraire » (*ibid.*).

Cette redéfinition de la forme par le terme de procédé entraîne d'autres concepts importants de l'Opoïaz : ceux de construction et de dominante. Le sujet ou la construction sont motivés par le matériau. La « dominante constructive » détermine le matériau et, par conséquent, la motivation. On peut dire, en résumé, que le sujet ou la construction exercent une pression sélective sur le matériau en fonction de leur charge intentionnelle. Le matériau sélectionné par une telle pression forme une motivation des procédés (c'est-à-dire des sujets ou des constructions) en question.

La conquête de la prose suit la conceptualisation de la poésie. Le formalisme déplace l'étude du sujet du niveau sémantique ou thématique au niveau formel ou syntaxique. Il affirme « l'existence de procédés propres à la composition du sujet » ; le sujet cesse d'être « la combinaison d'une série de motifs », il se trouve transféré « de la classe des éléments thématiques dans la classe des éléments d'élaboration » (*ibid.* : 48). Cette formalisation du thématique et du sémantique change de nouveau le statut de la forme. Pour les formalistes, « la notion de forme s'était confondue peu à peu avec la notion de littérature, avec la notion de fait littéraire ». Le formalisme accomplit ainsi « le passage de la poétique théorique

à l'histoire littéraire » (*ibid.*) qui résulte de l'évolution de la notion de forme. Perçue dans sa variabilité permanente, celle-ci a conditionné la perception de l'œuvre littéraire non comme un fait isolé, un fait en soi, mais en relation avec d'autres œuvres.

On comprend la logique d'une telle transformation. Selon les premières formules de l'Opoïaz, une forme isolée, perçue dans son autonomie ou son « intransitivité », doit être sensible. Mais sa sensibilité même serait impensable sans d'autres formes, des formes « usitées », qui se donnent en fait comme une condition de sensibilité de cette nouvelle forme. La question de l'évolution littéraire est perçue par les formalistes comme un problème « du mouvement et du changement de formes », comme leur « succession dialectique » (*ibid.* : 65, 70). Dans l'affirmation formaliste – « la nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme » –, Eikhenbaum voit une conséquence de

[...] la nouvelle notion de forme [...] comprise comme le véritable fond se modifiant sans cesse en rapport avec les œuvres du passé [...] et en tenant compte de son sens concret et de son importance historique. (Ibid. : 65)

La formule du premier formalisme, « l'art est un procédé constructif », est remplacée par le projet de différencier dans chaque cas particulier la fonction concrète du procédé. Le travail « sur une matière concrète » de l'œuvre littéraire oblige le formalisme « à compliquer la notion de procédé » par celle de fonction et enfin à remplacer la notion de procédé par celle de « signification fonctionnelle » (*ibid.* : 66). C'est ainsi que l'étude de la littérature, initialement comprise « comme une série spécifique de phénomènes », se transforme en examen des « faits historiques concrets », dicté par « la nécessité de tenir compte des fonctions concrètes de tel ou tel procédé », à savoir « la différence entre l'œuvre littéraire prise comme un certain fait historique et sa libre interprétation du point de vue des exigences contemporaines » (*ibid.* : 67).

Ce tournant fonctionnaliste, qui coïncide avec une pression idéologique du régime soviétique, marque la fin des tentatives de conceptualiser « l'évolution littéraire en elle-même » à partir de l'établissement de lois immanentes. Vers la fin des années 1920, le formalisme aboutit à la nécessité de considérer avec la série littéraire d'autres « séries culturelles » : la notion de « fait littéraire » de Iouri Tynianov et celle de « vie littéraire » d'Eikhenbaum introduisent dans le champ d'analyse des aspects socio-économiques de la création. Mais même

cette version «hegelianisée» de l'histoire littéraire reste essentiellement formaliste: car elle est confinée au dynamisme diachronique des formes, elle se donne comme «évolution hors de la personnalité», comme «phénomène social original». Le dernier formalisme a en effet découvert l'histoire: mais surtout comme un espace opérationnel qui «offre ce que l'actualité ne peut pas nous offrir: l'achèvement du matériau» (*ibid.*: 71).

Le premier romantisme allemand et le formalisme russe

Cette alliance de la critique et de la science, ainsi que l'inscription du formalisme dans l'histoire de l'avant-garde et de la Révolution russe expliquent la formule de B. Eikhenbaum, selon laquelle «l'Opoïaz a réalisé le modèle même du travail collectif» (*ibid.*: 73). Un autre célèbre modèle de création collective est fourni par le projet de «Symphilosophie» ou de «Sympoésie» de la doctrine romantique allemande (1796-1801). Cette production, où chacun crée l'un contre l'autre, est fondée sur l'idée essentiellement romantique du synthétisme ou de la fusion des contraires, anéantissant le principe de contradiction dans une logique supérieure (Todorov, 1977: 211-225).

Le principe de l'unité poétique interne, posé par Friedrich Schlegel au cœur du poème, fait converger la diversité de ses parties dans cette position unique, dans l'Un de toute signification. Cette intégration esthétique des parties à un tout, qui représente plus que la simple somme de celles-ci, s'insère dans la tradition organiciste, pour laquelle l'organisme se définit comme un passage d'une forme à une structure par le biais fonctionnel de ses organes. Le romantisme mise sur le structuralisme dynamique d'Aristote, à l'encontre de l'interprétation classificatoire du classicisme (Behler, 1992: 78-79). Si la poésie est, pour les romantiques, la réalisation la plus parfaite de l'œuvre d'art, c'est qu'en poésie «l'on peut le mieux réussir l'intégration la plus variée et la plus cohérente d'éléments divers» (*ibid.*: 80-85). Le premier romantisme exprime, par exemple, cette idée par «forme», «construction», «organisation», «ensemble», termes apparemment homologues aux concepts formalistes.

Essayons de restituer la logique de ce cheminement de la vision romantique de la poésie vers la logique formaliste et structuraliste. Pour F. Schlegel, porte-parole de la «nouvelle sensibilité romantique», cette force d'intégration qui caractérise la poésie est liée à la notion de choix et au caractère délibéré «propre à la création artistique». Objet illimité, la poésie est la création artificielle ou artistique par excellence,

car le concept de forme artistique s'oppose par son caractère délibéré «à l'image de la croissance organique» (*ibid.*: 84-85). La perfection dans la forme de la poésie par rapport aux autres arts réside dans le fait que la poésie n'a pas d'objet délimité qui lui soit propre. Cette absence de limitation distingue la totalité propre à la poésie de celle d'un être organique, qui se donne comme une «totalité close» et qui se définit par ses propres limites. Par conséquent, la poésie est une totalité non organique; sa force d'intégration se révèle inorganique ou artificielle. Forme artificielle ou secondaire par rapport aux formes de la langue (unaniment conçue par les romantiques comme un être organique), la poésie morcelle et redistribue les formes de langue existantes en leur attribuant un nouvel ordre maintenu par une tension constructive du poème.

La fonction métalinguistique de la poésie s'exprime par le fait qu'elle fournit des modèles relatifs au fonctionnement du système de langue qui schématisent son dispositif. La poésie, forme artificielle inorganique, réutilise, selon ses lois immanentes, les formes toutes faites de la langue, elle crée les formes au second degré. La poésie incarne, pour les romantiques, cette «composante moderne, artistique» de leur théorie littéraire: il s'agit de la réflexion et de l'autoréflexion (*ibid.*: 213). Dans l'esprit de la philosophie réflexive, la poésie, de même que le *moi* de Fichte ou l'*Esprit* de Hegel, se définit en se pensant elle-même. Elle est une pure pensée textuelle de soi. Devenu autoréflexif, le texte poétique se pense: de fait, on atteint déjà la notion d'écriture. Comme en philosophie, en poésie «la connaissance de la connaissance est devenue consciente». Le projet de la «poésie transcendante» de F. Schlegel pose l'idée de la poésie en tant que «conscience artificielle, conscience de la conscience» et «pensée réfléchie dans l'art comme élément poétique essentiel» (*ibid.*: 213).

Pour Schlegel, l'essence de cette poésie vient de ce qu'elle présente «avec le produit, l'élément producteur» (le poète avec le poème), qu'elle crée par là «la réflexion artistique et le beau réfléchissement de soi». Cette poésie transcendante est censée «dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie», le terme «transcendantal» désignant ici, au sens kantien, la forme de connaissance qui s'intéresse surtout à la façon de connaître les objets et qui lie indissolublement le sujet connaissant et l'objet de la connaissance (*ibid.*: 213-214).

Cette conception «essentiellement moderne» de la littérature, qui abolit les frontières entre la philosophie et la poésie, semble anticiper la notion de fonction poétique chez

Jakobson, pour qui elle dépasse largement les limites génériques de la poésie et se donne comme une fonction fondamentale du langage. C'est que les deux notions sont profondément « romantiques », c'est-à-dire qu'elles associent la *mimesis* et la *poiësis* et saisissent l'œuvre verbale dans son devenir. Pour Jakobson, la fonction poétique est conçue comme la mise à nu du dispositif langagier, et elle annonce la naissance de la phonologie. La poésie, auto-conscience ou réflexivité incarnée du système linguistique, reflète l'armature grammaticale et la charpente sonore du système, elle en fournit un « phénomène originaire » (*Urphänomen*). Ces deux visions sont romantiques par leur universalité et par l'omniprésence attribuée à la poésie.

L'œuvre poétique étant pour Novalis un pur réseau de relations entre les éléments constitutifs, elle offre, comme la linguistique et la logique, « une science supérieure des connexions » et, par conséquent, « l'algèbre est la poésie » (Todorov, 1977 : 215). L'idéal « autotélique » de la fonction poétique s'exprime dans cette profonde affinité qui lui fait manifester seule la « merveilleuse nature » du langage lui-même.

Pour le romantisme allemand, le beau est situé dans l'acte de devenir et de création (K. Moritz, *Sur l'imitation formatrice du beau*, 1788). Cette thèse essentielle entraîne une panoplie de concepts auxquels fait écho l'ensemble des conceptions formalistes. Dans les deux cas, la même optique transformiste détermine les approches romantique et formaliste des phénomènes littéraires, conditionne aussi leur vision organiciste fondée sur l'idée de mort et de régénération permanente des formes et sur l'idée des rapports fonctionnels entre le tout et ses parties, entre les tous monades dans le tout englobant de la monadologie. L'un et l'autre traitent l'œuvre d'art comme une totalité vivante, comme un être organique dont l'évolution, à l'instar de l'évolution biologique, se compose d'une série de récapitulations qui font resurgir l'ontogenèse dans la phylogenèse de l'organisme littéraire.

L'ensemble des concepts littéraires du romantisme allemand offre au formalisme russe son futur cadre de développement. La fameuse distinction de Schiller entre poésie « nouvelle » et « ancienne », entre poésie « sentimentale » et « naïve » ; le concept de signes motivés, que F. Schlegel et Novalis postulent à l'origine de la langue, qui est pensée en tant que pure expression, donc motivée pour devenir ensuite seulement un ensemble d'unités arbitraires ; la poésie perçue par Novalis comme « force extra-mécanique » ; la distinction *Gestalt/Gehalt*, forme organique ou interne contre forme mécanique

ou externe, ainsi que la distinction entre « l'ancienne poésie » comme « plastique et architectonique » et la « poésie moderne » comme « pittoresque ou harmonieuse » faite par A. Schlegel ; le langage comme activité (*energeia*) et non comme œuvre (*ergon*) de W. von Humboldt, voilà autant d'aspects qui articulent cette tension fondamentale pour le formalisme entre le langage poétique et le langage de communication, clivage qui déclenche l'ensemble des concepts formalistes. Le substrat symboliste des conceptions allemandes est le pôle de répulsion du terme « le mot auto-tressé » (*samovitoïe slovo*) des futuristes russes A. Kroutchenykh et V. Khlebnikov et repris par les formalistes, par contraste avec la notion de « forme interne du mot » (*vnoutrenneja forma slova*), fondamentale pour l'école fondée en Russie par le linguiste Aleksandr Potebnja (1835-1891), admirateur de Schelling et de W. von Humboldt. À l'opposé de la forme organique interne, donc indissociable, le formalisme pose la nécessité artistique de briser les formes pour accéder aux noyaux combinatoires de tout art.

Le langage poétique en tant qu'« indicible » (selon Novalis, aucune expression désignant un concept déterminé ne peut être trouvée pour l'idée esthétique) ; la poésie comme « idéal d'une relation musicale pure » (L. Tieck, E.T.A. Hoffmann) ; la poésie comme « infini déjoué » et « sens de l'illimité » (Jean Paul) ; le concept de *Transzendentalpoesie* et d'« arabesque » comme « peinture fantastique absolue » (F. Schlegel) ont tous pour analogie la définition formaliste du « langage poétique » comme « langage transmental » (*zaum*). À l'opposé du catalyseur de diverses modifications de la « forme interne » à l'allemande, le langage poétique transmental est décrit par les formalistes comme langage désémantisé et devenu perceptible. La cohésion et la connexion des éléments poétiques (« belle totalité » de l'œuvre d'art, selon l'expression de K. Moritz), la poésie comme « le deuxième monde singulier dans le monde d'ici » (Jean Paul) et la poésie comme « moyen de percevoir le tout » et comme « ordre supérieur » (F. Schlegel) correspondent au concept de dominante de R. Jakobson, ainsi qu'aux concepts formalistes de construction, de visée (*oustanovka*), de « caractère étroit de la série poétique » de Tynianov. Le « cercle herméneutique » de F. Ast et de F. Schleiermacher (avec la thèse majeure : toute la lecture critique est cyclique), ainsi que le concept de « poésie de la poésie » et de « réflexion poétique » (F. Schlegel) correspondent aux notions de parallélisme à distance et de « grammaire de la poésie » chez Jakobson. Le concept d'« ironie » et de « mot d'esprit excentrique » (*arabesker Witz*) de F. Schlegel

correspond au concept de «parodie» de I. Tynianov. Le fameux concept d'*ostranenie* (défamiliarisation, ou *Verfremdung* pour Brecht) rappelle vivement les concepts de «*Phantasie*» (imagination) et d'«arbitraire sans entraves» (*unbedingte Willkür*) de F. Schlegel, ainsi que la définition du sens du courant romantique par W. von Humboldt comme «la vivacité du sens».

Synthétisme, *symplophilosophie* et *sympoésie*, dont l'esprit traverse les fragments de l'*Athenäum* (synthétiser les individus en vue de la production d'êtres complets, rêve de la production et de la création collectives), expriment le rêve romantique de la production et de la créativité collective. La «poésie comme réalité» (F. Schlegel) et comme «réel absolu» (Novalis), ainsi que l'aspiration romantique à une nouvelle mythologie artistique (F. Schlegel), la mythologie de la raison «au service des idées» (Schelling), déterminent et délimitent la dimension politique de la pensée romantique qui mène au projet de l'«État organique»⁸. Dans le dernier formalisme et le «futurisme de gauche», cette tendance trouve un écho dans le concept de «commande sociale» (O. Brik) et dans son projet de se mettre au service de la révolution d'Octobre, qui aboutit au passage du formalisme au constructivisme. L'inspiration romantique de l'«absolu littéraire» fonde le projet formaliste d'extraire les procédés et les éléments de base pour briser les liens du quotidien et établir de nouveaux rapports entre les éléments atomistes afin de construire la nouvelle réalité.

Ainsi, les concepts du romantisme allemand constituent-ils le «noyau morphologique virtuel» des théories formalistes russes. Le «mot auto-tressé» et le «langage transmental» se donnent comme opposition constitutive au concept de «forme interne». Dès le premier texte de Chklovski de 1914, le formalisme ne démord pas de cette thèse qui trouvera sa formulation achevée dans la notion d'«ordre étroit de la ligne poétique» et du «trait sémantique fluctuant» de Tynianov, ainsi que dans la poétique des parallélismes chez Jakobson. C'est à partir de ce «noyau apophasique» que leur élaboration même est devenue possible. Tout se joue autour de la distinction entre la forme mécanique (ou la forme externe) et la forme organique (ou la forme interne). C'est par rapport à cette notion issue de la grande tradition de la formation (*Bildung*) que se structure le champ théorique russe. D'un côté, les théoriciens de la forme interne, de Potebnja aux poètes-théoriciens symbolistes, pour qui la forme externe en littérature n'est qu'une conséquence de la croissance interne à partir des germes qui renferment, dès le début, toute

réalisation morphologique «de surface». De l'autre côté, le formalisme, réaction anti-symbolique, qui rejette la morphogénèse intrinsèque au nom de la forme externe, définie comme arbitraire ou «anti-organique». En troisième lieu, on peut citer le cercle de M. Bakhtine qui, tout en restant dans l'organicisme morphologique à l'allemande, modifie l'idéologie immanente de la forme organique, par l'apport dialogique ou polyphonique, et place le foyer de formation en dehors du texte littéraire, dans l'espace d'interaction sociale ou du «mot bivocal». La critique du formalisme par Medvedev et Bakhtine consiste à révéler sa contradiction théorique, à savoir qu'il ne reconnaît pas sa dépendance à l'égard de la philosophie romantique et qu'il essaie de réconcilier l'optique classique immanente et l'idéologie romantique transformationnelle en pratiquant «des descriptions «classiques» (aristotéliennes) à partir de prémisses idéologiques romantiques» (Todorov, 1984: 86-87).

La divergence entre Saussure et Jakobson sur les rapports du synchronique et du diachronique dans la description linguistique (qu'E. Holenstein appelle «l'antithèse de Saussure et la synthèse de Jakobson» [1974: 35]) est méthodologiquement homologue à l'opposition entre l'optique organiciste de la morphologie allemande et l'optique analytique des Lumières. Jakobson se réfère à maintes reprises au concept d'«affinité» (en provenance de *Wahlverwandtschaften* de Goethe), tantôt dans ses études phonologiques⁹, tantôt dans ses *Dialogues* avec K. Pomorska (Jakobson, 1980)¹⁰.

Comme la morphologie de Goethe, la linguistique et la poétique de Jakobson sont à la recherche d'un «type primitif» (*Urtypus*) d'un système donné. Le sens de la démarche morphologique consiste à percevoir à travers la diversité des formes de la vie «une seule forme principale» dont la modification produit cette panoplie (Wachsmuth, 1966; Lacoste, 1997). L'objet de la science de Jakobson – l'invariance dans la multiplicité et l'invariance des relations entre le tout et les parties – est un objet essentiellement «morphologique». Son projet phonologique et poétique part de l'idée d'un fond immuable sur lequel apparaît toute donnée de sensation; ce fond garantit la cohésion du tout dans les variations du système. L'influence du tout sur ses parties fonde la science de Jakobson, tantôt dans son aspect dynamique (la dépendance de toute donnée du champ), tantôt dans son aspect statique (le tout est plus que la somme de ses parties) (Holenstein, 1974: 24-25). L'invariance linguistique reçoit chez Jakobson le statut de fait symbolique, car elle se trouve valable au niveau non seulement intralingual (à l'intérieur de chaque langue),

mais aussi au niveau interlingual (entre différentes langues). Sa science établit les « relations primitives » ou les « éléments primitifs », les « Ur-relations » ou les « Ur-éléments », qui précèdent tout système linguistique concret et qui se donnent par conséquent comme inter-systémiques. De même, le phonème de Jakobson, défini en traits distinctifs, dépasse la dimension d'un seul système fermé, dont la clôture seule est censée lui attribuer son caractère opérationnel. La dimension ainsi introduite transcende l'ensemble des systèmes linguistiques, définis comme arbitraires et fermés, et relève par conséquent du symbolisme universel.

Jakobson se concentre sur l'étude des relations intérieures et extérieures dans une perspective convergente. Son unique objet, l'équilibre dynamique, expression de l'économie générale intrinsèque au système, laisse constamment percevoir le *Urtypus* goethéen. Cet équilibre dynamique s'établit par le jeu réciproque des axes de convergence et de divergence, en fonction du principe général de complémentarité. Le schéma fonctionnel du langage (Jakobson, 1963 : 220), qui pose l'autonomie des fonctions en tant que sous-codes dans le code général de la langue, illustre le dispositif des interdépendances des moyens linguistiques et de la perception qui fondent l'« économie interne » du système. En réinsérant les changements phonétiques dans l'ensemble du système phonémique qui subit cette mutation, Jakobson voit la téléologie du système dans sa visée de conserver l'ordre interne par un cycle de changements phoniques dirigé vers la stabilité initiale. Cette « Ur-relation », relation phonémique originaire, apparaît comme une unité primordiale ; elle garde son statut immuable à travers toutes les transpositions phoniques. Ce noyau virtuel stable apparaît comme le but des modifications du système, il est opposé au matériau plastique des métamorphoses et acquiert le sens par cette invariance réitérée. L'« unité homonome » (*ibid.* : 39), qui réunit chez Jakobson l'axe synchronique et l'axe diachronique (qui sont antinomiques chez Saussure), affirme la visée téléologique de ces axes vers la relation originaire, qui se donne par conséquent comme le condensé de la philosophie du *Urtypus*. Méthodologiquement, Goethe, avec sa *Urpflanze*, et Jakobson, avec son projet phonologique intégral, traitent toute modification « en fonction du système à l'intérieur duquel elle a lieu » (*ibid.* : 45). Pour le poète et le linguiste, « la forme la plus évidente » d'une modification intrasystémique est « le rétablissement d'un équilibre à l'intérieur d'un système » (*ibid.*) qui vise à recréer la symétrie de départ (*Ursymetrie*). Le mouvement du système se trouve éclairci par le principe

initial d'un équilibre interne : les tendances au rétablissement agissent comme la conséquence de la destruction préalable de l'« harmonie préexistante ».

Mais c'est surtout dans sa poétique qu'apparaît « une secrète parenté » (Jakobson, 1977 : 30), définie parfois comme « un élément *sui generis* [...] que l'on ne peut réduire mécaniquement à d'autres éléments » (*ibid.* : 45), ou comme « poéticité » :

[...] en général, la poéticité n'est qu'une composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble. (*Ibid.* : 46)

Cette « poéticité », qui vient remplacer chez le Jakobson de Prague le terme de « littérarité » de sa période formaliste russe, semble avoir un « parent secret » inattendu. Ce terme délibérément « anti-mécaniciste » et « anti-arbitraire », à fort « potentiel pénétrant », établit un curieux rapprochement avec le rêve galvanique de Novalis. Novalis recourt à cet « esprit galvanique » qui rend possible les « transitions » entre l'organique et l'inorganique, à ce fluide (dit aussi « amour et volupté ») dans le langage humain, et qui incarne la « plasticité originelle », « inépuisable, sans limites », pour définir la poésie. Le poète conçoit ce fluide, « instance vitale », « force nourricière des solides », à l'instar des formulations de Ritter et de Baader, où cet élément circule entre les corps solides et les nourrit en constituant la « médiation galvanisante » dans la nature (Ayrault, 1976 : 131-152).

Cette « troisième force » énigmatique, qui intervient dans l'action des deux forces fondamentales (attraction et répulsion), engendre les « affinités organiques » entre des systèmes génétiquement hétérogènes. C'est dans cet espace des affinités que le poète rencontre le poéticien, chez qui la fonction poétique est conçue comme instance transformatrice et animatrice du système de langage.

Le « mécanisme primitif » chez les formalistes

Le point de départ du formalisme est l'idée de la non-coïncidence productive des relations entre la forme et le contenu. Ce clivage constitue le moteur de l'évolution du système. Le nouveau phénomène dépasse dans son dynamisme les formes achevées existantes que lui fournit le système. La nouvelle forme, élément révolutionnaire, dépasse le contenu, élément conservateur, elle se crée un nouveau contenu.

La triomphe de la « branche cadette », la loi de la « canonicisation » des genres vulgaires ou de la périphérie du système

aux dépens de son centre, révèle le mécanisme fondateur de cette pensée. C'est le modèle descendant, le modèle du système en dégradation¹¹. La métaphore d'une « marche du cavalier », qui illustre pour Chklovski la transmission de l'héritage littéraire, reprend en outre l'idée d'une mutation, à l'intérieur du système, conçue à l'instar de la mutation biologique. Les conceptions de Tynianov reflètent la même vision : la visée (*oustanovka*), en tant que moteur de l'évolution du système, agit comme un type de déformation imposée à la structure ; déformation qui mutile l'ensemble structurel en fonction d'une dominante à l'œuvre. Une référence nettement biologique apparaît dans ses carnets : il note en particulier l'idée du « sujet littéraire » comme un « gène en mutation ».

La vision formaliste, qui conditionne *a priori* les résultats de leurs recherches (malgré de multiples affirmations du contraire), est un système d'enchevêtrements où tous les composants sont nécessairement présents dès le début, assurant ainsi l'intégralité, la fonctionnalité et l'existence même du système. Le dispositif de la dominante assure la « mise en valeur » d'un seul élément, qui aboutit à la transformation de tous les autres, sans pour autant éliminer ces autres éléments qui restent toujours présents dans le système. Il s'agit d'une permutation dans l'ensemble systémique, processus qui témoigne de l'extrême flexibilité et vitalité de cet ensemble. Cette permutation apparaît comme un « phénomène primitif » (*Urtypus*), où l'intégralité du système est conditionnée par la possibilité constante du retour au point de départ. L'équilibre interne du système reste stable malgré les transformations, il perce à travers les modifications possibles et se donne comme le fondement de l'identification du système.

La métamorphose est perçue par les formalistes comme un mécanisme essentiel de l'évolution littéraire. Dans l'optique de la méthode formelle, cette métamorphose est présentée en termes de transformation des tissus organiques, c'est-à-dire en termes parfaitement biologiques. L'élément de départ est perçu comme un élément en devenir, c'est-à-dire non pas comme une instance déterminée, fixe, produit du devenir, mais comme un élément instable et sensible aux facteurs externes. Il se transforme sous l'influence de facteurs externes (mais toujours « systémiques ») et, finalement, il montre une flexibilité extrême qui peut aller jusqu'à une transformation complète de l'instance de départ.

C'est ainsi, par exemple, que Tynianov présente la transformation du genre de l'ode : l'ode, le genre « aîné », existe non pas comme une unité fermée et autosuffisante, mais comme « une certaine visée constructive » (*izvestnoje kons-*

truktivnoje napravlenije). Les autres formes lyriques ne perturbent pas l'existence de l'ode car elles sont perçues comme « cadettes ». C'est pourquoi le « genre élevé » de l'ode pouvait attirer et « absorber » toutes sortes de matériaux nouveaux, l'ode « pouvait se réanimer aux dépens d'autres genres », elle « pouvait enfin se transformer jusqu'à un degré méconnaissable » ; néanmoins, elle ne cessait pas d'être perçue comme une ode tant que les « éléments formels restaient attachés par la visée (*ustanovka*) à une fonction discursive essentielle » (*Texte der russischen Formalisten*, 1972 : 316, c'est moi qui traduis). Cette « visée », incluse dans la nature même du genre, subordonne et transfigure tous les éléments du mot (*ibid.* : 308). Le mécanisme de cette évolution s'accomplit donc par la mutation, c'est un dispositif essentiellement mutationnel.

Par conséquent, le processus de l'évolution littéraire est situé dans la conscience du récepteur. La conscience de la valeur du genre se matérialise par l'attachement des éléments formels à une fonction discursive précise : cet attachement apparaît sous la forme de visée. La forme est une construction volontariste qui incarne une certaine valeur appartenant à la conscience du récepteur¹².

Le poème présente le dualisme des séries et leur corrélation imminente. Pour Ossip Brik, le phénomène du vers apparaît comme une tension entre deux principes constructifs – qui jouent le rôle de deux pôles opposés, ou de deux forces fondamentales, entre lesquels s'accomplit la réalisation d'un phénomène. Pour le vers, les deux limites constitutives deviennent le mot sémantique, en provenance du discours quotidien, et le mot « transmental » désémantisé, perçu comme la réalisation sonore d'une certaine exigence rythmique.

Le vers est donc une tension entre le principe sémantique abstrait (orientation au sens caractéristique du discours en général) et le principe rythmique abstrait (orientation au rythme caractéristique uniquement du langage poétique). L'exigence sémantique par rapport au vers apparaît donc dans une situation où les exigences rythmiques deviennent trop saillantes et « menacent de transformer le vers en langage transmental ». L'exigence de renforcer les instances du langage « normal » quotidien dans la parole poétique est, selon Brik, une réponse à cette rupture entre les séries rythmique et sémantique (*ibid.* : 184). La conclusion de Brik est la suivante :

Il en découle que dans tous les temps et à toutes les époques il a existé deux types d'attitude à l'égard du vers : l'accent mis sur l'aspect rythmique et l'accent mis sur l'aspect sémantique. Cette contradiction se renforce surtout pendant les périodes critiques de la culture poétique. (Ibid.)

Du point de vue formel, l'un de ces deux principes est dominant dans les cultures poétiques de diverses périodes. L'évolution du vers se réalise par la lutte contre le type poétique dominant.

Cette optique rappelle immédiatement le principe organique formulé par Goethe – son idée de balance ou de « budget de la nature », de l'économie intrinsèque du système organique clos, de l'équilibre interne de l'organisme¹³. La même idée de balance ou d'équilibre intrasystémique fonde l'approche de la « poétique moderne », que Brik formule contre l'opinion du « bon sens », qui considère les procédés poétiques comme un supplément décoratif (ornement) ajouté à l'ordre normatif de parole. Cette approche « moderne » considère comme fondement de la parole poétique ce qui est naïvement perçu comme un ornement. Et au contraire, la valeur sémantique du complexe rythmique est, sinon un ornement, alors une concession nécessaire à l'égard de la conscience non poétique. « Si tous les hommes pouvaient penser avec des images transmentales, aucune élaboration sémantique de la parole poétique ne serait nécessaire » (*ibid.* : 210).

Les « nouvelles unités » introduites par Brik dans l'analyse du poème présentent à l'état pur la « loi morphologique » de la construction poétique. Cette dernière, telle la loi de la polarité, est composée de deux facteurs : dans la ligne, unité poétique fondamentale, les mots se trouvent combinés selon une loi rythmique précise et, simultanément, selon les lois de la syntaxe prosaïque (*ibid.* : 190-192). La loi constructive du texte poétique formulée par Brik esquisse la loi générale de tout « système signifiant secondaire » : le principe d'équilibre dynamique, du mécanisme compensatoire à l'œuvre dans le texte « artistique ».

Un autre formaliste, Sergueï Bernstein, considère l'œuvre d'art comme un système expressif *sui generis*, comme un signe externe du système émotionnel dynamique des éléments non sensibles qui se réduisent aux « émotions abstraites »¹⁴. Le contenu artistique est introduit par l'intermédiaire d'un signe externe qui constitue un objet esthétique, objet de la perception et de l'évaluation esthétique. Ce contenu se crée dans la perception sur la base de ce signe. Bernstein perçoit cette synthèse du contenu comme un fonctionnement de l'œuvre d'art en tant que signe, fonctionnement conditionné par sa structure (*ibid.* : 342). L'œuvre d'art, ainsi que la forme au sens large, se trouve donc définie comme une donnée sensible qui sert de signe à ce contenu. Bernstein souligne que l'œuvre d'art se donne comme totalité, dans la mesure où celle-ci n'accepte pas un démembrement en parties ou en

éléments. Les phénomènes matériels qui correspondent à un système de notion esthétique ne peuvent être séparés les uns des autres comme des éléments qui constituent cette totalité esthétique. Dans l'œuvre d'art, on a affaire non pas aux éléments mais aux facteurs, et chaque parcelle de matière qui y est utilisée concentre l'interaction de ces facteurs. Pour Bernstein, du fait que les facteurs de l'œuvre d'art ne puissent pas être dégagés par le démembrement mécanique, le seul moyen de les établir se réduit à la définition des points de vue acceptés ou plutôt provoqués par un objet donné. La structure de l'objet est définie par l'ensemble des points de vue exigés par cet objet (*ibid.* : 344).

Cette appréhension dynamique du « matériau verbal », de la « substance de l'expression » d'une construction artistique, mène à définir le « mot » comme une construction vide en soi, doué d'une plasticité illimitée et, par conséquent, d'un potentiel morphologique puissant. En d'autres termes, l'unité minimale de la construction poétique, sa « brique » matérielle, est un équivalent d'un « phénomène primitif » qui présente à l'état condensé et replié toute la panoplie des développements possibles¹⁵. Ainsi défini, le mot rejoint l'ordre des « phénomènes originaux » – « le roman le plus typique de la littérature universelle », une « nouvelle », un « conte » ou un « sujet » primitifs –, phénomènes qui ne sont que des effets de croisements de séries, pures manifestations de lois polaires, du dualisme interne du système. C'est une unité morphogène en puissance, qui contient virtuellement toute la richesse morphologique à venir.

Conclusion

La possibilité de poser la filiation entre la pensée romantique allemande et le formalisme russe se fonde sur les points de convergence suivants :

1. L'abandon de la tradition mimétique dans la théorie de la littérature et la redéfinition de la *mimesis* comme *poiësis*, donc le postulat de la *mimesis poétique*.
2. L'immanence du domaine littéraire et linguistique : postulat des lois internes qui gouvernent l'évolution du système de l'intérieur, c'est-à-dire sur le mode organique.
3. L'historicisation et la relativisation radicales des concepts relatifs à la théorie de la littérature : accentuation du système en devenir, accentuation des traits dynamiques, c'est-à-dire historiquement changeants des constructions théoriques ; attachement des catégories de la théorie littéraire (distinctions génériques, procédés, thématique) aux moyens linguistiques de leur expression.

4. Le remplacement sur le plan évolutionniste (diachronique) de la métaphore de l'organisme (romantisme) par l'idée du système (formalisme). Ces deux conceptions restent néanmoins fondées sur la présupposition de la pertinence de la dimension diachronique pour l'état synchronique du système et sur l'implication du téléologisme interne. On peut donc parler d'une ambiguïté organique inextricable, propre à ces deux visions, qui fait osciller les théorisations entre divers motifs de cette systématisme.

5. Le transfert de l'objet de recherche du niveau graphique (lettres, étude étymologique) au niveau sonore (son, phonème) : le formalisme achève, pour la science de la littérature, le tournant romantique pour les sciences du langage, par le fait qu'il remplace l'analyse des signes matériels graphiques par l'idée de l'évolution des éléments (sons, procédés) au sein du système. En d'autres termes, il s'agit d'un passage du graphème au phonème, d'une *Augenphilologie* à une *Ohrenphilologie*.

6. Le modèle binaire ou polaire des constructions théoriques, dont les composants interagissent mutuellement en fonction du principe de « changement de ton » (*Tonwechsel*), de la transmutation des éléments (romantisme) ou de la dominante (formalisme, structuralisme). La complémentarité fondatrice des modèles théoriques : accentuation du fragment et du fragmentaire, perçus comme expression de la sensibilité « moderne » *versus* l'achevé et l'harmonieux propres au classicisme (romantisme) ; l'opposition rythmique-sémantique ; ode-élégie ; prose à sujet-prose sans sujet, etc. (formalisme).

7. Le nouveau concept de critique littéraire s'exprime comme un avènement de la « modernité critique ». Il pose l'exigence d'une « auto-réflexivité » (*Selbst-Reflexion*) du texte littéraire, comme introduction de la dimension « méta-poétique » dans l'œuvre littéraire. Cette figure d'« auto-réflexivité » met l'accent sur la nature « technique », « fabriquée », « arbitraire », à savoir corrélatrice ou « organique » de l'œuvre d'art. Ce redoublement de la production littéraire et du travail critique (prise de conscience) de ce texte par son auteur (lecteur) est devenu un trait distinctif de la situation actuelle des études littéraires.

8. La distanciation ou la « défamiliarisation » propre à l'œuvre d'art : la mise en valeur de l'ironie (romantisme) et de la parodie (formalisme) comme un procédé universel de la création artistique ainsi que de l'« évolution littéraire ».

9. Le fait que les deux courants se fondent sur le modèle de l'évolution descendante : le système se développe par la décomposition de l'unité initiale et par le déclin, c'est-à-dire par la perte de la perfection primitive (romantisme) ou du syncrétisme préalable (formalisme, structuralisme).

10. L'idée de l'« hybridation productive » : le mélange des genres (romantisme), les branches ancienne et cadette en évolution littéraire, la dominante, la visée, l'évolution littéraire, la « vie littéraire » (formalisme), le dialogisme, le polyphonisme, le roman (Bakhtine et son cercle). L'interaction entre les systèmes autonomes est conçue, sous l'influence de modèles en provenance de la biologie, comme un moyen productif qui mène à l'apparition d'un nouveau système.

11. Le vaste recours des auteurs « romantiques » et des formalistes au discours scientifique en provenance du champ d'autres « sciences » (sciences exactes et sciences de la nature) et l'assimilation dans ses constructions théoriques des modèles d'autres branches épistémologiques.

12. Le modèle prospectif ou téléologique comme mode d'organisation et comme lien entre la pensée romantique et formaliste.

NOTES

1. Le modèle organique issu de la tradition allemande de formation (*Bildung*) se manifeste avec force dans la morphologie, science de formes vivantes, fondée par Goethe dans ses écrits de philosophie naturelle. L'objet de la morphologie est la *Gestalt* (la structure), la formation et la transformation des corps organiques ou des totalités organiques vivantes. La morphologie se donne comme alternative aux sciences naturelles « classiques » (anatomie, physiologie) qui recherchent l'explication en termes de lois causales. Lubomir Dolezel résume ainsi les principes de la morphologie de Goethe :

1. La structure organique est une entité autosuffisante et complète formée par l'interrelation de toutes ses parties. La créature vivante est un univers en soi qui existe à cause de lui-même et par lui-même, il est un but en soi. Comme ses parties sont reliées entre elles par des interactions réciproques, l'animal accompli renouvelle constamment le cycle de la vie et il est à considérer comme physiologiquement parfait.

2. Le tout est plus que la somme de ses parties. La différence entre un ensemble non structuré et la totalité de l'organisme se manifeste dans la capacité de ce dernier d'acquiescer des propriétés additionnelles, supplémentaires. La totalité structurelle de l'organisme assure sa vie ; ni les parties individuelles ni leur ordre ne peuvent être changés sans qu'ait été détruite la structure. Si elle est perturbée, la totalité organique ne peut pas s'engendrer de nouveau à partir de ses restes.

3. La structure est une unité d'oppositions polaires. Pour Goethe, l'essence même de la nature se manifeste en oppositions binaires. La vie de la nature consiste à diviser l'unité et à unifier ce qui a été divisé. C'est une paire éternelle systole – diastole, *syncretis* et *diachresis* de l'univers organique. Dans la Doctrine de couleurs (*Farbenlehre*), l'idée de la polarité devient un principe opérationnel, les couleurs fondamentales – bleu et jaune – sont des produits de la différenciation par l'ensemble des traits binaires (plus – moins).

4. La hiérarchie d'un phénomène naturel est déterminée par la complexité de sa structure. Le trait fondamental des objets inorganiques est l'indifférence des parties à l'égard de leur réunion (*Zusammensein*). Les corps organiques présentent un autre mode d'être ensemble : les parties se diversifient en organes spécialisés et subordonnés. La totalité organisée

préserve une forme précise et son équilibre interne. Grâce à la complexité de leur structure, les êtres organiques supérieurs sont non seulement autosuffisants mais ils sont aussi des formations autorégulatrices.

5. Les structures organiques existent dans l'interaction constante avec leur milieu. Les facteurs extérieurs ne peuvent pas influencer les lois et les forces internes de formation propres à l'organisme en question. Ainsi, aux yeux de Goethe, le poisson existe non pas à cause de l'eau, mais il existe dans l'eau et à travers elle, à condition de se trouver dans cet élément intermédiaire dit eau où le poisson non seulement existe mais aussi devient. L'être organique acquiert une adaptation au but (*Zweckmässigkeit*) pour son milieu, parce qu'il est formé non seulement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur. (Cf. Dolezel, 1990: 56-59).

Selon J.-M. Schaeffer, « la spécificité de l'organisme tel que le définissent les romantiques est quadruple »:

a) *L'autonomie*: l'organisme possède en lui-même le fondement de son existence et de son évolution. Cette idée est centrale pour l'histoire de la Littérature, puisqu'elle permet de postuler que l'ensemble des faits littéraires forme une totalité autonome, c'est-à-dire que la Littérature contient en elle-même son propre fondement existentiel et évolutif et qu'elle n'est pas soumise à des influences causales externes. Bien entendu, l'unité organique est toujours relative: ce qui est à un niveau d'analyse donné peut être vu comme une unité organique, se révélera à un niveau plus élevé être simplement élément d'un organisme plus englobant; il est ainsi possible de considérer l'œuvre littéraire individuelle à la fois comme un organisme absolument autonome et comme élément d'un ensemble organique plus élevé, que ce soit un genre ou une époque littéraire.

b) *L'autodifférenciation avec maintien de l'unité essentielle dans les différenciations*: l'unité organique se déploie selon sa propre spontanéité interne en diverses particularisations qui sont interdépendantes et qui toutes se rapportent à l'unité. S'inspirant vaguement de la monadologie leibnizienne, Schlegel va ainsi postuler que les divers éléments d'une unité organique expriment tous la totalité [...].

c) *Le concept comme principe de développement*: le principe agissant du développement organique n'est autre que son principe spirituel interne, c'est-à-dire son concept [...]. Schlegel affirme [...] que le concept adéquat de la Littérature n'est donné que dans et à travers le développement de l'histoire de la Littérature, en sorte que toute définition abstraite ne saurait qu'être heuristique [...].

d) *La téléologie interne*. Elle découle directement de l'essentialisme historiciste: les parties procèdent de la totalité conçue comme principe téléologique interne, aussi bien du point de vue formel que du point de vue de l'être-là des concrétisations évolutives. De même que dans la dimension de leur coprésence les parties n'existent que par et pour l'unité organique, dans la dimension de la genèse progressive le déploiement de l'organisme selon des concrétisations historiques successives est entièrement prédéterminé par l'unité originelle. Le principe de téléologie interne exclut toute causalité transitive, extérieure: la finalité évolutive de l'organisme est identique à l'autodéploiement de son essence et il ne peut devenir que ce qu'il est toujours déjà en germe, sans subir la moindre influence extérieure» (Schaeffer, 1992: 145-147).

2. Le terme de « dominante » est introduit par Eikenbaum et repris par Jakobson dans son article de 1935 intitulé « La dominante » (cf. Jakobson, 1977: 77-85). La transcription russe pour ce terme est *dominanta*.

3. En France, T. Todorov a souligné plusieurs fois les homologues fonctionnelles entre les théories de la langue et de la littérature de ces deux courants à partir des *Théories du symbole* (op. cit.), mais aussi dans *Les Genres du discours* (1978), *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique* (op. cit.), *Critique de la critique* (op. cit.), ainsi que dans la préface au livre de R. Jakobson, *Vie dans le langage. Autoportrait du savant* (1982).

4. Une phrase de l'introduction aux textes théoriques du premier romantisme de Lacoue-Labarthe et de Nancy: « *L'Athenäum* est notre lieu de naissance » atteste l'attitude française vis-à-vis de l'influence effectuée par la doctrine romantique sur l'univers intellectuel occidental. Cette affirmation rencontre la thèse de T. Todorov selon laquelle l'Europe intellectuelle a subi passivement la doctrine romantique pendant près de deux siècles » (Todorov, « Préface » à J.-M. Schaeffer, 1983: 10).

5. En France, la doctrine du premier romantisme allemand est connue surtout grâce à l'étude classique de R. Ayrault (*Le Genèse du romantisme allemand*, 1961-1976) et grâce à l'étude monumentale de G. Gusdorf (*Le Romantisme I. Le savoir romantique* et *Le Romantisme II. L'homme et la nature*, Paris, Payot et Rivages, 1982 et 1983). On trouve l'analyse exhaustive des fondements philosophiques de la doctrine esthétique du premier romantisme dans le livre de J. M. Schaeffer, 1992.

6. Comme le suggèrent également E. Holenstein (dans Jakobson, Gadamer et Holenstein, 1984) et T. Todorov (1977). Sur les rapports romantisme-formalisme, voir aussi Hansen-Löve, 1978: *I.4* et *II*; Dolezel, 1990: 53 et 124; Schaeffer, 1983 et 1992, 11-24; 368-375.

7. Ce passage sur l'opposition des projets formaliste et structuraliste résume le contenu du questionnaire proposé à 21 experts russes et occidentaux du formalisme et du structuralisme par les rédacteurs du recueil *Sed'myje tynianovskije tchtenija*, n°9, *Materialy dlja obsudzenija*, (*Septième colloque de Tynianov, Matériaux pour une discussion*, 10-67), publié à Riga et à Moscou en 1995-1996.

8. Nos sources pour ce résumé des théories du romantisme allemand ont été Angelloz, 1980; Ayrault, 1976; Behler, 1992; Todorov, 1977; *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, 1991.

9. R. Jakobson, 1971, cf. « index des notions ».

10. En raisonnant sur les principes de choix des « traits qui vont établir l'expansion », l'alliance linguistique ou l'alliance des langues (*jazykovoï sojuz*) sur les lois de « l'évolution génétiquement dissemblable, mais structurellement commune des éléments prosodiques », Jakobson écrit: « Le fait de cette sélection, la direction que prend l'expansion et les limites de cette dernière – voilà un nœud de problèmes qui doit inciter la linguistique, mais aussi bien les autres disciplines, à progresser, à établir de nouveaux critères dans leur analyse des exemples d'affinités linguistiques secondaires (les *Wahlverwandschaft*), qui viennent toujours plus nombreux au jour » (1980: 87).

11. Selon D. Combe, « cette « loi », nullement préjudiciable à la littérature selon les Formalistes, repose sur l'idée toute romantique du mélange des genres. L'hybridation des genres qui entraîne leur « décadence » permet à la littérature de se renouveler, à de nouvelles formes de voir le jour » (1992: 116-117). Cette grande métaphore organique de la vie et de la mort, de la lutte des formes, de leur épuisement et leur régénération centrale dans l'édifice conceptuel du formalisme, provient donc de la *Weltanschauung* romantique, où elle constitue un noyau théorique. Dans le champ allemand, la vie, l'instance vitale, se trouve associée à l'Esprit de la grande tradition de la philosophie idéaliste. Ainsi, chez W. von Humboldt, la définition même du langage est liée au travail de l'Esprit qui utilise les sons articulés pour exprimer les idées, le langage étant conçu comme totalité d'actes de parole. Le célèbre dynamisme de la linguistique humboldtienne pose la parole ou le discours cohérent comme la seule forme d'existence de la langue. Ce n'est que dans cet espace du devenir, de la parole émise, qu'existent les mots et les règles de la grammaire. Dans le langage, tout est dynamique et rien n'est statique. La « partie morte » de la langue doit être continuellement recrée dans l'Esprit: pour exister la langue doit être parlée et comprise, et c'est ainsi qu'elle passe – dans la totalité de son identité – dans le sujet qui parle cette langue (Jespersen, 1954: 57).

12. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'idée d'O. Brik exposée dans l'article « Rythme et syntaxe » (« *Ritm i sintaksis* »), à savoir que « le mouvement rythmique précède le vers » et que ce n'est pas le rythme qui peut être compris à partir d'une ligne poétique mais au contraire la ligne qui peut être comprise à partir du mouvement rythmique (*Texte der russischen Formalisten*, 1972: 164). Ce point de vue de la « totalité dynamique vivante » – à l'opposé des traces déconstructivistes « immanentes » au texte – place le centre de la rythmisation en dehors de la réalisation textuelle. C'est que, théoriquement, toute syllabe peut être accentuée ou non: tout dépend de l'impulsion rythmique. Tout dépend du rythme de la parole versifiée dont le résultat sont ces séquences de syllabes.

La seule et même ligne, la même du point de vue de sa réalisation matérielle – comme dans cet exemple de Brik: « *Prolétaires de tous les pays, unissez-vous* » (*Proletarii vsekh stran sojedinjajtes*) –, peut être employée dans le langage quotidien, ou encore dans un poème selon ses contraintes rythmiques, mais

ce sont deux phénomènes différents en dépit de leur identité matérielle et sémantique complète. Dans le premier cas, c'est une phrase formée avec une visée discursive, un slogan politique; dans le deuxième cas, c'est un produit du mouvement rythmique (*ibid.*: 170). Les formes de l'impulsion rythmique préexistent à la réalisation matérielle. Le mot surgit comme réalisation ou matérialisation de ces formes rythmique (*ibid.*).

13. Goethe écrit en effet dans le « poème didactique » « Métamorphose des animaux » (1820): « ...car sur un mode double // Elle /la Nature/ fixa la loi suprême, à toute vie assigna des limites [...] // Partant chez l'animal la forme détermine une façon de vivre // Et la façon de vivre, elle, agit en retour puissamment sur les formes. // Telle en sa fixité se montre la figure ordonnée qui incline // Au changement grâce à des êtres agissant sur elle du dehors. // Au dedans toutefois, la force propre aux créatures les plus nobles // Se trouve emprisonnée dans le cercle sacré des figures vivantes. // Ces bornes-là, nul dieu ne les étend et la nature les respecte: // C'est limitée ainsi que la chose parfaite en tout temps fut possible. [...] // Car aucun animal n'a porté de corne au front; et pour cette raison // Il est entièrement impossible à la Mère éternelle de faire // Un lion encorné, quand même elle y mettrait sa puissance totale. // Car il n'est pas en elle assez de masse pour qu'elle puisse implanter // Pleinement les rangées des dents et susciter des cornes et des bois. » (Goethe, 1982: 529-535).

14. Bernstein emprunte cette définition à B. Christiansen dont *La Philosophie de l'art* (trad. en russe en 1911) est une source fréquentée par les formalistes. Cette vision « intégriste » fonde la critique par Bernstein de l'« analyse objective » du texte poétique qui considère le son comme une construction autonome en dehors de toute corrélation avec la « fonction esthétique » du texte. L'analyse objective, qui aborde le vers du point de vue phonétique, ignore presque entièrement le problème de l'art verbal comme un type particulier de l'art où le facteur phonique acquiert la signification, uniquement en corrélation avec la sémantique et la syntaxe (*Texte der russischen Formalisten*, 1972: 340).

15. Tynianov écrit dans *Le Problème de la langue poétique* (1924): « Le mot n'a pas de signification unique. C'est un caméléon: chaque fois non seulement les nuances diverses, mais aussi parfois des couleurs diverses y surgissent. L'abstraction du « mot » est [...] une sorte de cercle rempli chaque fois de manière nouvelle selon la structure lexicale dans laquelle il entre et les fonctions que porte chacun des éléments discursifs. Il est en quelque sorte la coupe transversale de ces différentes structures lexicales et fonctionnelles [...]. Le mot hors de la proposition n'existe pas. Un mot isolé n'est absolument pas situé dans des conditions hors phrase. Il se trouve seulement dans des conditions *autres* par rapport au mot de la proposition. En prononçant un mot isolé du « dictionnaire », nous n'obtiendrons pas un « mot en général », un mot purement lexical, mais seulement un mot nouvellement conditionné en comparaison des conditions proposées par le contexte » (Tynianov, 1977: 81-82).

Le dualisme entre le « trait principal de la signification » et le « trait secondaire de la signification », posé par Tynianov comme propriété du mot, avance en fait l'idée morphologique d'un fonds immuable – « le *trait principal* y est toujours présent » (*ibid.*: 83) – qui assure l'unité du terme à travers ses modifications contextuelles. Le « dynamisme » du mot se manifeste et se trouve conditionné par la multiplicité de ces « traits secondaires de la signification », ces « colorations sémantiques » dont l'ensemble est la « véritable vie » du mot. La dissociation pratiquement complète posée par Tynianov entre les « traits principaux » et les « traits secondaires », de même que l'autonomie entre les aspects matériel et formel, conditionne ce dynamisme extrême où toute métamorphose devient possible.

Tynianov écrit: « Ainsi il y a des lignes d'unité généralisantes permettant au mot d'être reconnu uniquement malgré ses changements occasionnels. Le dualisme peut être considéré comme la division fondamentale des traits de signification en deux classes fondamentales [...]. Ici une remarque préalable: le concept principal ne coïncide pas avec la partie matérielle du mot, de même que le concept de trait secondaire ne coïncide pas avec celui de partie formelle. Le mot [...] est caractérisé par un trait général de signification, le trait principal, mais dans tous les cas il varie très sensiblement en développant ses propres traits (secondaires) de signification » (*ibid.*, 1977: 85-86).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGELLOZ, J.-F. [1980]: *Le Romantisme allemand*, Paris, P.U.F.
 AYRAULT, R. [1976]: *La Genèse du romantisme allemand*, vol. 4, Paris, Aubier.
 BEHLER, E. [1992]: *Le Premier Romantisme allemand*, Paris, P.U.F.
 COMBE, D. [1992]: *Théories du genre*, Paris, Hachette.
Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, B. 8, *Romantik-1*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1991.
 DOLEZEL, L. [1990]: *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln and London, University of Nebraska.
 EIKHENBAUM, B. [(1925) 1966]: « La théorie de la « méthode formelle » », dans T. Todorov (sous la dir. de), *Théorie de la littérature*.
 ERLICH, V. [1955]: *Russian Formalism*, The Hague, Mouton.
 EYNDE, L. van [1997]: *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia.
 GOETHE [1982]: *Poésie. Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, vol. 2, Paris, Aubier, Montaigne.
 HANSEN-LÖVE, A. [1978]: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
 HERDER, J. G. [1962]: *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, Paris, Aubier-Montaigne.
 HOLENSTEIN, E. [1974]: *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris, Seghers.
 JAKOBSON, R. [1963]: *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit;
 ——— [1971]: *Selected Writings*, vol. 1, Paris, The Hague;
 ——— [1977]: *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil;
 ——— [1980]: *Dialogues avec K. Pomorska*, Paris, Flammarion.
 JAKOBSON, R., H.-G. GADAMER et E. HOLENSTEIN [1984]: *Das Erbe Hegels II*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
 JESPERSEN, O. [1954]: *Language, its Nature, Development and Origin*, Londres, George Allen.
 LACOSTE, J. [1997]: *Goethe. Science et philosophie*, Paris, P.U.F.
 LACQUE-LABARTHE, P. et J.-L. NANCY [1978]: *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.
 MEDVEDEV, P. et M. BAKHTINE [1928]: *La Méthode formelle en science de la littérature. Introduction critique à la poétique sociologique*, Leningrad. *Sed myje tynianovskije tchtenija*, n°9, *Materialy dlja obsjudenija*, (Septième colloque de Tynianov, Matériaux pour une discussion, p. 10-67), Riga-Moscou, 1995-1996.
 SCHAEFFER, J.-M. [1983]: *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure;
 ——— [1992]: *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
 STRIEDTER, J. [1989]: *Literary Structure, Evolution, and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism reconsidered*, Londres.
 TEXTE DER RUSSISCHEN FORMALISTEN [1972], band 2, Wilhelm Fink Verlag München.
 THOMPSON, E. M. [1971]: *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, La Haye-Paris, Mouton.
 TODOROV, T. [1977]: *Théories du symbole*, Paris, Seuil;
 ——— [1981]: Mickhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, Paris, Seuil;
 ——— [1984]: *Critique de la critique*, Paris, Seuil;
 ——— (sous la dir. de) [1966]: *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
 TYNIAV, I. [1977]: *Le Vers lui-même. Les problèmes du vers*, Paris, Union générale d'éditions.
 WACHSMUTH, A. B. [1966]: *Geeinte zwienatur. Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag.
 ZIRMUNDSKIJ, V. [1996]: *Nemezkij romantizm i sovremennaja mistika (Le Romantisme allemand et la mystique contemporaine)*, Saint-Petersbourg, Axioma.



Mark Rothko (Marcus Rothkowitz, dit), *N° 14 (Browns over Dark)*, 1963.
Huile et acrylique sur toile, 228,5 x 176 cm. Centre Pompidou, Paris.
© Succession Mark Rothko / ARS (New York) / SODRAC (Montréal) 2003.

DYNAMIQUES ET DENSITÉS DU VOIR ET DU VU

L'EXEMPLE DE *N° 14 (BROWNS OVER DARK)*, 1963, DE MARK ROTHKO

MARIE RENOUE

Prendre pour objet sémiotique une peinture de Mark Rothko, le projet n'est pas nouveau. L'expérience a été tentée en 1994 dans un numéro à plusieurs voix des *Nouveaux Actes Sémiotiques (N.A.S.)*, qui proposait, sous la direction de F. Saint-Martin, une mise en perspective de méthodes d'analyse sémiotique, sans compter les études de l'œuvre du peintre à laquelle donna lieu la rétrospective de Paris en 1999. Notre proposition ressortit par certains égards aux contributions de 1994 dont elle reprend les contraintes implicites, à savoir une relative clôture du texte: les références à l'œuvre du peintre et à sa vie seront limitées et l'objet étudié est unique: il s'agit de *N° 14 (Browns over Dark)*, 1963, de Mark Rothko, une peinture du Centre Pompidou de Paris.

L'originalité, relative, de notre étude a trait à l'accent mis sur le dynamisme et la densité, sur la présence de l'objet. Le dynamisme, c'est celui présupposé par la *semiosis* de la sémiotique tensive, celui de la relation constitutive du sujet et de l'objet en perception, d'une quête indéfinie du sensible et d'une imperfection de la saisie garante de son déploiement et de ses surprises. Les dynamiques, ce sont celles de l'espace pictural considéré, des tensions spatiales et d'équilibre, des modulations de la densité. Cet intérêt porté à la densité et aux dynamiques prend son origine dans l'hypothèse que ces catégories figurales devraient permettre de rendre compte d'une certaine consistance de l'objet, d'une présence capable d'émouvoir la sensibilité ou, en termes merleau-pontiens, «la chair» de l'instance subjectale.

D'un point de vue métasémiotique, cette étude constitue aussi une mise à l'épreuve des capacités heuristiques

des catégories descriptives convoquées, une interrogation sur les «comment» auxquels répondrait la méthodologie: Comment analyser la spatialité toute de tensions contenues et d'équilibre de *N° 14*? Comment rendre compte de sa signification, des effets de sens parfois ténus évoqués dans les études des peintures de Mark Rothko¹?

Retour sur des méthodes

Proposer une analyse méthodique d'un objet, c'est le plus souvent opposer sa propre démarche à celles d'autrui, définir celle-là par la négative de celles-ci – et notre étude relève indirectement de cette tendance puisqu'elle se situe après des études sémiotiques de l'œuvre de Mark Rothko ou, plus généralement, dans le courant d'une réflexion menée au sujet des modalités d'un discours sémiotique sur le visuel et l'art en particulier.

Cette définition par la négative est affirmée dans des *Actes Sémiotiques (A.S.)* de 1987 consacrés à l'art abstrait. Dans l'introduction, L. Régis rejette deux hypothèses comme cause des apories passées ou disciplinaires: «l'art abstrait serait l'expression d'autre chose que de lui-même et deuxièmement l'art abstrait devrait être envisagé sous l'angle de son iconicité»² (*A.S.*, 1987: 3). Et M. Coquet de souligner, dans les pages suivantes, la nécessité d'adopter la position de peintres minimalistes, celle de l'expressionnisme abstrait, ou celle apparente dans les écrits influents de Mondrian:

En art pur, il est donc impossible que le sujet soit une valeur ajoutée: c'est la ligne, la couleur et leurs relations qui doivent faire entrer en jeu le registre entier, sensuel et intellectuel de la vie intérieure... et non le sujet. (Ibid.: 7)

La sémioticienne précise encore la portée du tri sémiotique:

[...] *la préoccupation première de l'œuvre abstraite n'est pas de représenter ou d'illustrer un état du monde ou un état de l'âme et la teneur d'un tri méthodologique: il ne semble pas que le recours à la théorie de la Gestalt, à la psychologie de l'art ou aux écrits sur la physique des couleurs soit entièrement satisfaisant.* (Ibid.: 7)

Plusieurs précisions peuvent être apportées. Plutôt qu'une définition ontologique de l'art abstrait («ce qu'est la peinture abstraite», souligné par L. Régis [A.S., 1987: 3]), c'est comme définition d'un point de vue historique – par les références à l'expressionnisme abstrait – et sémiotique – par les tris effectués – que nous interprétons les propos précédents. Par ailleurs, il ne s'agit peut-être pas tant de raisonner en termes de re-présentation et du point de vue des intentions du peintre, qu'en termes d'énonciation visuelle de – et guidée par des – configurations perceptives. Auquel cas, il semble possible de revenir sur la mise à l'écart des émotions et, sinon de «l'état du monde», du moins de valeurs sociolectales comme lieu sémiotisable de la rencontre sujet-objet. Néanmoins, la démarche préconisée par la sémioticienne, suivant J.-M. Floch ou plus généralement la méthode analytique, est celle des recherches actuelles en sémiotique visuelle, à savoir:

[...] *chercher le contenu de l'œuvre abstraite dans l'observation minutieuse des composants plastiques, reconnus, isolés et classifiés, et dans leurs relations: un réseau de contrastes, parfois ténus, s'interdéfinissant et se réfléchissant les uns les autres.* (A.S., 1987: 10)

Dans les propos de plasticiens, le sémioticien trouve de quoi soutenir le point de vue immanent qui lui paraît garant d'une certaine cohésion et d'une cohérence méthodologiques. Récurrent dans les *Actes* de 1987, le problème de la clôture de l'objet est autrement abordé sous l'angle de l'unicité de l'objet considéré ou de la prise en compte de «sa» série pour laquelle optent M. Coquet ou J.-M. Floch – ce recours au paradigmatique et à une syntagmatisation du parcours pictural du peintre offre évidemment de quoi élargir le champ sémantique circonscrit de l'objet.

Les *Actes* se terminent avec un compte rendu de l'ouvrage de F. Saint-Martin (*Sémiologie du langage visuel*, 1987) qui, affirmant l'inefficacité du modèle greimassien en matière

visuelle, propose une méthodologie ouverte vers la *Gestalt*-théorie, les recherches physiologiques et la psychanalyse, ainsi que l'illustrera son analyse en 1994 du tableau de Mark Rothko (N.A.S.). La teneur de la critique et les arguments évoqués seront les mêmes douze ans après dans la revue *Visio* (1999: 9-30), où M. Carani fustige à nouveau le logocentrisme de l'École de Paris, la soumission au modèle linguistique de la sémiotique tensive. Dans son article «Voir, penser, décrire et percevoir l'objet visuel», la sémioticienne québécoise commente les *Nouveaux Actes Sémiotiques* de 1994 consacrés à *Sans titre* (1951-55) de Mark Rothko; elle note des convergences méthodologiques dans les études des participants et de profondes divergences:

[La tentative] *de constituer théoriquement un appareil d'énonciation visuelle à partir de principes esthétiques généraux (Bordron), d'homologations (Klinkenberg), d'une rhétorique de la lumière (Fontanille), des valeurs du Lifeworld (Sonesson) ou de l'objectivité de la matière visuelle (Saint-Martin).* (M. Carani, 1999: 15)

Et, la sémioticienne d'opposer deux courants de la sémiotique visuelle: celui d'une «sémiotique métadiscursive d'ordre esthétique-linguistique» et une autre «matérialiste, d'ordre non linguistique très chargée de sens», représentée seulement par F. Saint-Martin, avec il est vrai un traitement à part de J. Fontanille qui proposerait une «nouvelle narrativité non linguistique ancrée dans la plastique visuelle» (1999: 15, 26).

Parmi les critiques adressées – introduction «de données extérieures à l'énergie matérialiste travaillée» par le peintre et absence de «mise en relation intégratrice de l'objectif et du subjectif» –, M. Carani insiste sur l'intrusion du logico-verbal non visuel, de laquelle la référence aux *Gestalts* («les bonnes formes», *ibid.*: 26), aux processus perceptifs sous-jacents, aux images mentales et aux trajets du regard, c'est-à-dire l'examen privilégié du spatial, devrait la sauvegarder.

Les critiques formulées ont l'avantage d'inciter à revenir sur le choix d'une méthode d'analyse et, en l'occurrence, sur l'adéquation de la sémiotique tensive pour traiter des modalités d'une énonciation visuelle et décrire le plan de l'expression des objets sémiotiques.

Le postulat d'une relation interdéfinitionnelle sujet-objet comme fondatrice de la *semiosis* – influencé par la théorie phénoménologique revendiquée depuis *Sémantique struc-*

turale de Greimas (1966) –, le point de vue fondamentalement dynamique de la tensivité – que ce soit celle orientée de l'intentionnalité ou celle plus indéfinie d'une relation perceptive qui, en devenir, s'entretient d'elle-même avec tout ce que cela suppose d'imprévu³ – et la valeur générale des termes figuraux convoqués pour l'analyse – l'extensité et l'intensité – semblent cautionner le recours à la sémiotique développée par J. Fontanille et C. Zilberberg (1998) pour traiter de l'énonciation visuelle et pour rendre compte, plus précisément, de contrastes eidétiques ou colorés, de tensions ou de modulations plus continues, du rythme et de la luminosité des œuvres (même si l'approche du continu à laquelle s'est attelée la sémiotique tensiviste reste parfois difficile, à moins de poser des contrastes entre valeurs actualisées et virtualisées: par exemple le bleu d'Yves Klein proposant une certaine luminosité, saturation ou texture en opposition à d'autres *in absentia*, une extension modalisatrice de l'intensité de la couleur⁴, une variation dépendante du devenir de la saisie)...

Les références répétées à la *Gestalt*-théorie invitent à préciser l'enjeu de la sémiotique, à reconsidérer la pertinence du tri de M. Coquet tout en posant une différence, comme le fait J.-F. Bordron, entre la perception, qui serait l'affaire de psychologues, et l'objet de la sémiotique, à savoir «la relation sujet-objet»⁵ ou, en d'autres termes, la modalisation réciproque des instances lors de la conversion des formes en discours et la valorisation sémantico-affective d'événements perceptifs. Ainsi, certaines données physiologiques, comme les contrastes simultanés ou successifs, l'accommodation visuelle, la saillance des *Gestalts*, ne peuvent être oubliées par la sémiotique, mais leur description ou leur évocation en tant que lois perceptives est soumise au déploiement d'une énonciation et à l'expression d'un contenu.

Sémiotisée, l'adaptation physiologique – l'acuité et la focalisation de l'attention – peut en effet être lue comme une phase de quantification et d'ajustement des valeurs de saisie, au même titre que l'adaptation cognitive, plus ou moins intense, suivant l'attente du sujet, le genre et les formes de l'objet. Peut-être même pouvons-nous envisager des degrés de démodalisation du sujet confronté à un objet «excessif», dans la démesure ou l'insuffisance, une aspectualisation de l'adaptation perceptive au cours de l'énonciation, une modalisation des types de saisie – molaire, sémantique et impressive – distingués par J. Geninasca (1984,

1990) et une thymisation dépendante d'une possibilité à saisir ou maîtriser l'objet, donc d'une autosanction du parcours énonciatif réalisé.

Quel «contenu abstrait» l'analyse peut-elle mettre en lumière? Parmi les valeurs visées ou attestées, il y a les «émotions humaines essentielles – le tragique, l'extase, le malheur» de Mark Rothko⁶, des axiologies afférentes aux lectures que déploient les auteurs des *N.A.S.* de 1994, les tensions cognitives créées par les écarts entre formes réalisées et *Gestalts* virtuelles ou les spatialités cohérentes mises en discours dans les *N.A.S.*, le *cosmique* et ses valeurs proxémiques, dont M. Carani propose l'étude (1999: 17 *et suiv.*), une transformation pathémique évoquée sous forme de surprise, d'à-coup tensif corrélé au survenir de l'objet esthétique⁷ (A. Beyaert, 1999: 77) ou en termes psychanalytiques (F. Saint-Martin, *N.A.S.*, 1994). Malgré les propositions de *Tension et Signification* (J. Fontanille et C. Zilberberg, 1998), une grammaire du sensible, si elle est possible, souligne C. Zilberberg, fait défaut pour préciser les modalités d'être du sujet. La sémiotisation du sensible, autour des notions de corps propre, de chair et d'enveloppe (J. Fontanille, 1999), propose d'une autre manière une topologisation somatique peut-être exploitable en visuel, mais dont l'utilisation, en l'état actuel, est encore «intuitive».

Présentation et modalisation

Dans une étude qui tâcherait de rendre compte de la densité de présence des objets, il semble difficile de faire l'économie du contexte et du mode de présentation. Si l'apparition d'un quelque chose, sa saillance, se fait entre autres par un tri, c'est-à-dire par une négation de l'entour, celui-ci ne peut en effet être complètement ignoré quand on veut rendre compte des modalités de son apparition. Nous supposons donc que le contexte est comparable à un fond visuel, un objet dont on n'interrogerait pas directement les valeurs mais qui participerait à l'intensité de présence de ce qui est saisi ou visé – il s'agirait ainsi d'une valeur relative, l'intérêt pour les conditions d'exposition pouvant transformer la prégnance et le statut sémiotique de celle-ci.

Pour le tableau de Mark Rothko, nous pouvons retenir les valeurs culturelles afférentes à son exposition dans un cadre institutionnel valorisé (un grand musée d'art contemporain), les modalités de sa présentation, son accrochage dans une salle dotée de qualités formelles et lumineuses

particulières, sa proximité avec d'autres œuvres. Ainsi, le fort contraste sur le mur blanc – qui intensifie la tonalité sombre de *N° 14* –, l'isolement relatif des œuvres sur les différents pans de mur, la situation basse de l'œuvre – ainsi que le désirait Mark Rothko, soucieux de créer une certaine intimité entre le spectateur et ses toiles –, la possibilité de s'approcher physiquement de la peinture, son format (228,5 x 176 cm), tout cela semble favoriser la saillance et la prégnance de l'objet, mais une saillance relative en raison des dimensions importantes de la salle, de la taille plus imposante encore des autres peintures⁸. Le nombre des objets disséminés et l'extension spatiale confondent un peu les œuvres. Un tri relatif des objets est assuré par leur séparation et leur contraste sur le mur, c'est au spectateur de sélectionner un objet particulier comme lieu privilégié et durable de parcours visuel.

La présentation des œuvres repose ainsi sur des opérations de tri par isolement et par intensification : elle dissémine et souligne. Ce sont là des tensions extensives et intensives de l'ensemble et de l'unité, et ce, d'autant plus que les regroupements dans les salles reposent sur une isotopie plus ou moins évidente : soit celle de la série, quand notre tableau était présenté près de *Red, Black, White on Yellow* (1955) de Mark Rothko, qui, prêté par la National Gallery of Art de Washington, semblait inciter à la comparaison et mettre en valeur les constantes et les variantes des œuvres, soit celle peut-être plus déliée d'un mouvement artistique – l'expressionnisme abstrait – ou encore d'une plastique et de ses thèmes quand il se retrouve près des toiles de Pierre Soulages, autrement lumineuses et dynamiques. La sélection par les regroupements de l'exposition de valeurs isotopiques – thématiques et plastiques – et de leurs variantes joue un rôle discriminatif dans l'appréhension première des objets.

Précisons les modalités du parcours de l'observateur qui a sélectionné son objet, l'impact de sa situation et de la variabilité de son point de vue. Les dimensions importantes de la salle permettent de saisir l'objet à des distances variées, de considérer l'œuvre en son entier ou encore les infimes contrastes ou détails de la surface. Le champ visuel ou l'espace focalisé varie d'autant plus facilement et avec eux les valeurs perceptibles, à savoir les étendues monochromes ou les contrastes plus ou moins ténus, dont la proximité fait varier les intensités. Extensité du champ et intensité des valeurs perçues sont modulées de concert, la pre-

mière régissant alors la seconde. Cette relativité des valeurs au cours de la saisie semble par ailleurs relativiser l'impact du format, l'impression de monumentalité ou d'intimité se trouvant dégagée des dimensions mesurables de l'objet et rapportée, comme il se doit, à la relation vécue entre le perçu et le percevant.

Autre modalité de la présentation : l'éclairage du lieu. Nous savons que Mark Rothko préférait pour l'exposition de ses dernières toiles un éclairage peu intense⁹, différent de celui de Beaubourg. Les schèmes dynamiques sont dans les deux cas distincts : pour Rothko – en accord avec les analyses goethiennes –, il s'agissait de faire en sorte que la lumière soit émise par la peinture ; à Beaubourg, le tableau n'est plus qu'une source seconde. Cible de la lumière ambiante, il absorbe de la lumière, en réfléchit : il fonctionne comme une surface de rebond qui modalise diversement le passage d'une lumière extérieure. Les valeurs en jeu sont tout autres : elles ont trait à des valeurs opposées d'éclat, d'extensité, de *tempo*¹⁰ et d'autonomie. Et l'expression des valeurs picturales en est évidemment dépendante, en particulier en ce qui concerne la saturation des teintes, la luminosité de la toile. À Beaubourg, le déplacement possible du spectateur permet également d'autres variations dépendant de sa situation, non plus de sa proximité, mais de la frontalité de son point de vue. Vue de profil ou de biais, la surface présente une luminosité qui désature les couleurs, de face les teintes semblent plus soutenues et peut-être plus authentiques – donc plus « regardables ».

N° 14 (Browns over Dark):

réentions et équilibre de masses

Compte tenu de « l'approche empiriste » que nous adoptons en figurativisant une mise en discours de formes perceptives, adopter la méthodologie évoquée auparavant – la segmentation, la catégorisation, etc. – peut apparaître comme un parti pris ; un autre serait par exemple de considérer d'abord chaque partie, puis la constitution d'une totalité. L'orientation de la première démarche semble évoquer une sorte de fragmentation d'un substrat perceptif continu quand la seconde serait assembliste, proposerait un agrégat d'unités d'abord considérées comme disjointes¹¹. Mouvements, donc, vers la disjonction ou la conjonction de l'analyse ou de la complétion. La première option méthodologique semble cependant soutenue par la forme de l'espace d'exposition, le format de la toile, l'approche du sujet et la forme de

l'objet – son unité – qui justifient une énonciation visuelle partant de la totalité pour décrire ses parties, puis les interactions plus ténues de la plastique, les détails de la texture.

Segmentation et composition : entre planéité et profondeur

La délimitation de la peinture ne pose aucun problème : sans cadre, elle correspond aux limites du châssis dont les tranches sont peintes en noir. Du format, on pourrait évoquer ses dimensions certes importantes, puisqu'elles dépassent l'observateur proche, mais non excessives. Sa forme n'est pas originale ; rectangle vertical, elle pourrait rappeler le format des portraitistes¹² et faire indirectement allusion à l'inscription potentielle du corps dans l'espace pictural.

La segmentation extérieure et intérieure la plus saillante repose sur la teinte qui forme les contrastes entre zones monochromes, des contrastes parallèles aux axes verticaux et horizontaux du châssis ; tandis que la luminosité propose d'autres variations plus ténues, autrement distribuées et que nous lisons d'abord comme des variations de saturation des teintes. Ainsi que le souligne J.-F. Bordron se référant aux écrits d'H. Wölfflin, la pratique ressortit au *style pictural* : les limites ne sont pas celles du dessin, les contrastes sont ceux formés par la contiguïté des zones de couleur ; ce qui ouvre la possibilité d'user à l'endroit de la rencontre des zones colorées d'une gamme de contrastes par variation d'extension et de mélange des teintes (N.A.S., 1994 : 29).

Sujets opérateurs des contrastes, donc des formes « oppositives », trois teintes dessinent quatre zones monochromes : une zone sombre qui cerne l'espace et isole trois formes rectangulaires aux dimensions variées, soit du haut vers le bas une bande brun-rouge (11 % de la hauteur totale), un rectangle médian brun-vert (39 %), puis un nouveau rectangle brun-rouge (32 %). La simplicité et la redondance eidétiques apparaissent d'emblée : les contrastes colorés décomposent et organisent l'espace pictural, c'est-à-dire un rectangle dans lequel sont autrement orientées et étendues trois formes rectangulaires. Compte tenu du cadre général, les variations formelles ont trait aux dimensions, à l'orientation – verticale ou horizontale – et aux valeurs de contraste : celles droites du châssis, celles formées par les contrastes relativement nets des formes brun-rouge et plus flous du rectangle brun-vert.

Cette description partielle du mode d'extension picturale peut être détaillée et complexifiée par une réflexion

plus précise et peut-être plus « sensible » sur la composition. La lecture des relations topologiques entre les différentes parties du tableau n'est pas aussi assurée que notre description et fragmentation peuvent le laisser entendre. Au sujet d'autres peintures de Mark Rothko, J. Fontanille (N.A.S., 1994) et A. Beyaert (1999) ont souligné que les relations entre les parties propres du tableau semblent ressortir au schéma eidétique de l'agglomération étudié par J.-F. Bordron, qui la définit en ces termes : « Une agglomération est un tout qui possède une partie commune à toutes les autres parties. Figurativement, la partie commune peut être représentée comme un liant » (1991 : 59).

Ce qui peut donner lieu à différentes interprétations, c'est le statut de cette partie commune, l'interprétation des relations topologiques entre la zone sombre et les trois formes rectangulaires. Notons tout d'abord que cette zone semble participer, par sa localisation, sa forme – parallèle au châssis – et ses proportions – équilibrées et plus larges sur le pourtour –, à l'impression d'unité¹³ et de cohésion de l'ensemble ; en cela, le terme de liant semble approprié et la clôture de l'ensemble assurée. Mais ses relations avec les autres parties peuvent être interprétées de deux manières : la première, planaire, ferait du sombre – *dark* – un encadrement de l'ensemble et des trois rectangles intérieurs, la seconde, en épaisseur, verrait non un voisinage mais un recouvrement d'un fond sombre par les formes colorées. Voisinage, voire emboîtement ou recouvrement : la deuxième hypothèse semble assurée par le titre et la simplicité formelle. Le *over* du titre (*Browns over Dark*) désigne davantage l'étalement de couleurs *sur* – par-dessus – une autre, un recouvrement sur le plan du tableau, qu'un empilement vertical – les bruns sont sur l'axe vertical cernés et non spécifiquement peints au-dessus de bandes sombres. Par ailleurs, la redondance formelle de la forme rectangulaire – l'isotopie figurative et le principe d'économie eidétique apparents – semble mettre celle-ci en valeur et réduire la zone sombre à un statut de fond – de support moins saillant et de niveau différent – ou encore, si on accepte comme variable l'orientation, favoriser l'impression qu'il s'agit d'un rectangle – en fond – masqué en partie par la présence d'autres rectangles.

Cette interrogation sur l'interprétation des relations topologiques concerne certes la forme de l'espace pictural, mais aussi la valeur actorielle de la zone sombre : cadre, celle-ci assurerait la conjonction – le *liant* de J.-F. Bordron – ou

bien la disjonction spatiale des parties – si on postule non une force dispersive mais cohésive du milieu contre lequel le cadre agirait –; fond ou rectangle du fond, elle serait le support partiellement caché qui «subit» un recouvrement, un élément plus neutre que liant. S’opposeraient ainsi deux modes de présence et d’agir de la zone, et deux lectures plane ou en profondeur de l’espace.

Lectures en profondeur: superposition et stratification

Cette lecture en profondeur de l’espace peut être précisée par une distinction, au sein du recouvrement, entre:

1. superposition, dont J.-F. Bordron note qu’elle «laisse discerner ce à quoi elle se superpose» (*N.A.S.*, 1994: 31), donc qui laisse entendre une certaine transparence entre couches, et 2. effet de stratification¹⁴, qui désignerait un «être au dessus masquant» entre les strates.

Les effets de superposition ne sont pas régis par la forme de la texture picturale – comme aurait pu le laisser prévoir le terme matérialiste couche –; celle-ci est transparente, impalpable sur la toile. Ils le sont par des mélanges chromatiques entre zones distinctes, en particulier par une extension de vert-brun – «des franges», suivant l’expression de J.-F. Bordron – qui, s’atténuant, laisse voir le sombre sous-jacent. Cependant, la relation de superposition est plus confuse avec le brun-rouge qui s’assombrit dans le bas et le haut – s’agit-il d’un amincissement d’intensité de la zone ou d’un recouvrement partiel par le sombre? –, ou encore inversée sur la droite de la première zone apparemment limitée par une sur-couche sombre. Les relations de superposition entre zones moyennes, colorées et sombres, semblent donc orientées, indécidables ou réorientées. La luminosité des zones vers le centre et la droite du tableau pose néanmoins un problème de lecture plus complexe. S’agit-il de recouvrement et alors de l’indice de l’existence d’une couche lumineuse sous-jacente? Cette interprétation, influencée par les superpositions visibles, implique l’existence d’une sous-couche lumineuse qui, contrairement aux zones, ne serait pas visible de manière autonome. L’interprétation est donc placée devant un dilemme: soit nier la relation topologique et poser une désaturation des teintes, soit conserver la relation et changer d’isotopie visuelle par la valorisation – aux deux sens du mot – d’un caché moins visible; cette deuxième interprétation inviterait à assumer les tensions contradictoires entre l’interprétation d’une su-

perposition du lumineux par des zones plus sombres et, nous allons le voir, la valeur «proche» de la luminosité.

Quel est l’effet de stratification sur lequel le sujet réembrayerait? Nous l’avons défini, en opposition avec la superposition transparente de couches, comme une modalisation négative – «un être au dessus masquant» de strates; si le visible est déficitaire, l’interprétation topologique semble devoir être plus complexe et affaire d’impressions ou d’effets. Des effets d’avancée ou de recul, les couleurs en produiraient d’après différents auteurs parmi lesquels M. Merleau-Ponty (1945)¹⁵, W. Kandinsky (1954) ou encore D. Judd (1965)¹⁶, qui évoquent une différence déterminable d’extension dans la relation interactive entre au moins deux couleurs. Valeur d’extension intrinsèque ou oppositive donc. L’approche sémiotique et le tableau de Mark Rothko nous incitent à retenir la version interactive et à considérer principalement les valeurs de luminosité en jeu. De l’assombrissement des zones haute et basse, nous avons dit que la luminosité brouillait la relation de superposition; d’un autre point de vue, elle amenuise la solution de continuité et favorise une impression de dégradé continu avec le fond et peut-être une impression de proximité¹⁷. Par l’intensité de son contraste, la zone médiane forme au contraire une discontinuité, marque une rupture avec le sombre – et une rupture moindre avec les bordures moyennes des zones. Interprétant en termes de distance les écarts d’intensité et leurs formes, nous dessinons un espace en profondeur qui s’étalerait entre les deux limites du sombre et du lumineux: le pourtour, les zones intermédiaires ou médiatrices, la zone médiane et ses accents de luminosité. Délimité, l’espace est orienté par la superposition du centre: le sombre serait derrière – comme la dénomination de fond le laissait entendre – et le lumineux serait devant – comme sa valeur d’éclat, donc de réflexion, le demande. L’espace est globalement cohérent, mais les «taches» plus lumineuses situées à droite du tableau complexifient la lecture topologique, en niant la distance entre la zone et la bordure et en donnant au sombre une profondeur qui peut contaminer la lecture planaire et distante qu’on aurait pu en faire.

Outre ces effets de profondeur colorée, l’extension variable des zones brunes semble induire une différence de profondeur entre elles; en vertu de la corrélation converse entre le grand et le proche, la zone médiane serait plus «proche» que les deux autres. Effet auquel s’ajoute celui plus ténu des bordures nettes ou floues. Ainsi que le notent F.

Saint-Martin (N.A.S., 1994) ou A. Beyaert (1999), cette opposition formelle entre bords flous ou nets semble en fait corrélée à deux effets de sens: la stratification de deux espaces parfaitement disjoints et un effet de profondeur plus diffus et moins localisable. Derrière cette corrélation apparaît évidemment le jeu des valences de l'extensité – le concentré et le diffus –, qui régissent les formes et leur lecture, mais aussi des valeurs de densité spatiale.

En termes plus dynamiques, les zones picturales plus délimitées semblent devoir être dotées d'une force de conclusion supérieure et résister à la dilution, bien qu'ici le rouge-brun se mêle d'une manière ou d'une autre au sombre. La forme ouverte semble au contraire être un espace de passage, bien qu'ici l'échange soit orienté de l'intérieur vers l'extérieur. En fait, la recherche d'une cohérence topologique – soutenue par les corrélations entre valence d'intensité et d'extensité (concentration et expansion) – semble inciter à voir l'espace comme une étendue profonde et localement diffuse, dont émergeraient des formes ou, dans une lecture plus «haptique», des masses brun-rouge plus denses et, plus avant, un volume¹⁸ brun-vert qui, séparé de sa zone d'influence, se diffuserait.

Qu'avons-nous établi jusqu'à présent? Notre exfoliation de l'espace a consisté en une suite de débrayages et de réembrayages, une succession guidée par une recherche de cohérence «topographique», lors d'une lecture «sensible», et par l'attention donnée à différents éléments: le pourtour d'abord et pour finir les «franges floues». Ainsi, de la planéité de la surface et de la texture, nous avons abordé différents effets de profondeur: 1. celui de la superposition de couches; 2. celui de la stratification; 3. et celui, plus complexe et continu, d'une profondeur diffuse avec ses tensions centripètes et centrifuges entre, non pas des strates, mais des formes, masses et volumes étagés dans l'espace. La lecture de la spatialité apparaît ainsi complexe: le *over* du titre est diffus et «graduel», la distribution de la luminosité, le *dark*, a complexifié l'espace et l'a dynamisé.

Cette étude de la composition et de ses tensions laisse par ailleurs apparaître les termes et les catégories de l'analyse wölfflinienne du baroque. Nous avons évoqué le style pictural décrit par l'historien, et notre exfoliation de l'épaisseur apparente du tableau peut évoquer ce qu'il dit de l'effort baroque *pour rendre la vision dans sa totalité, telle une apparence flottante*, de son mépris des limites¹⁹ au profit de la profondeur, de

[...] *ses formes ouvertes ou en dissolution*, [de son unité ou de] *la subordination des éléments à l'un d'entre eux et de sa clarté amoindrie*. [...] *La composition, la lumière, la couleur n'ont plus désormais pour fonction première de mettre en évidence la forme; elles mènent leur vie propre*. (Wölfflin, 1992: 16-17)

C'est cette attention portée à la surface picturale et à ses effets de profondeur qui nous a incitée à négliger le terme de *Gestalt*; même si les contrastes de teinte, contrairement à ceux de luminosité, sont désignés – dénomination oblige – comme des zones rectangulaires, des rectangles au géométrisme non accentué par des contours²⁰. S'il fallait néanmoins préciser une fonctionnalité des schèmes eidétiques, il semble que ce serait en termes de dé-délimitation et dé-géométrisation, et ce, à partir du format, puis des zones colorées plus floues et, enfin, de la luminosité à la distribution imprécise – suivant un axe de l'extérieur vers l'intérieur et du loin vers le proche. Ajoutons encore que les termes des catégories et des corrélations wölffliniennes semblent dans *N° 14 (Browns over Dark)* mis en valeur parce qu'ils sont l'enjeu de tensions: les formes sont plus ou moins ouvertes, les continuités et les passages entre zones colorées ou strates, plus ou moins assurées et le régime dynamique de la peinture de Mark Rothko, un jeu de tensions et de contre-tensions directionnelles, de gravité ou de poids, à préciser.

Dynamiques et gravités: équilibre centrale et densités

Du dynamisme, nous avons évoqué auparavant sa valeur fondatrice, nous en avons souligné le statut de *Pré-supposée*. Il constitue le minimum épistémologique d'une sémiotique des transformations, du devenir et de la tensivité – de l'extensité et de l'intensité. Plus concrètement, nous tenterons une approche des dynamiques perceptibles du plan de l'expression. Leurs définitions se font généralement en termes de localisation spatio-temporelle – un milieu d'expression ou d'accueil des dynamiques qui peut être défini en termes de résistance, de porosité ou d'élasticité, donc de tensions et contre-tensions potentielles –, d'orientation – suivant des axes –, de direction et de *tempo* ou de vitesse – suivant un schéma régulier ou irrégulier, avec des modulations plus ou moins perceptibles.

Dans les études concrètes, les dynamiques semblent plus schématiquement régies par des formes d'équilibre ou de

déséquilibre; le premier favoriserait une stabilisation contredite par le second. Ce déséquilibre extensif – concentré *versus* étendu –, topologique – symétrique *versus* dissymétrique – et intense – atone *versus* tonique, dans la classification de C. Zilberberg –, nous pouvons le lire en termes de différences quantitatives ou qualitatives qui déstabiliseraient la configuration en faveur d'un lieu ou d'une orientation sur les autres. Autant dire que les dynamiques envisagées ici sont différentielles et relatives. Nous en avons déjà glissé quelques mots indirectement en traitant de profondeur et d'une certaine unité de la composition.

Précisons d'emblée que la dynamique dont il s'agit n'est pas celle, linéaire, des peintures voisines de Pierre Soulages (M. Renoue, 2001^b, 2000); il s'agit d'un *tempo* de zones ou de masses plus proche d'un rapport de poids ou de densité que d'élancement à travers l'espace. Les caractères, qui devraient nous permettre de rendre compte de ce dynamisme, sont les proportions et les orientations des zones, leurs relations topologiques et leurs «franges».

Première remarque sur le format de l'œuvre: sa forme verticale introduit un déséquilibre quantitatif entre les axes horizontaux et verticaux, donc un déséquilibre qualitatif ou dynamique. Si nous acceptons comme acquises les corrélations posées entre l'orientation d'une dynamique et celle de l'extension maximale de la forme (ou configuration)²¹, la verticale serait plus dynamique que l'horizontale – même si la forme peut paraître un peu ramassée (rapport hauteur-largeur 1,3). Dans ce contexte dynamique englobant, l'orientation contradictoire des zones colorées intérieures semble être source de tensions. Plus précisément, le format vertical et l'empilement vertical des trois zones opposeraient leur dynamique à celle des parties horizontales – en particulier la première zone beaucoup plus large que haute – et à leur répétition. Mode d'organisation générale et orientations de la totalité et des parties seraient, par leur opposition, sources de tensions dynamiques contradictoires, donc stabilisantes.

Dans ce contexte tensif, quelle valeur dynamique présente plus précisément la configuration interne? Notons d'abord la dimension relativement étendue et équilibrée des marges sombres autour du tableau et, corrélativement, la centration des zones dans l'espace pictural: une localisation que nous pouvons interpréter d'un point de vue dynamique comme une concentration des parties vers le centre. La corrélation retenue auparavant entre quantité – ou

symétrie et centration – et dynamisme semble rendre compte du relatif équilibre de l'ensemble, voire d'une centration cohésive. Dans l'ensemble formé par ce regroupement ternaire, la distance entre les zones «délie» cependant un peu la cohésion – ou «lie» un peu l'éparpillement possible –, maintient l'isolement ou l'identité de chaque zone pour former au sein du groupe un espace de médiation possible.

Ces dynamiques formelles ou distributives sont celles de l'espace coloré. Revenons à la luminosité et à sa distribution. L'équilibre dynamique afférent à la cohésion et à la centration de la composition est évidemment perturbé par le déséquilibre lumineux entre la gauche et la droite du tableau. Ces accents disséminés et plus ou moins étendus de luminosité déséquilibrent la composition planaire sur la droite tout en accentuant son centre. Entre le haut, le centre et le bas, passerait ainsi un axe de transformation orienté, soit une augmentation du lumineux vers le centre – ou une diminution du sombre –, puis un retour vers la situation lumineuse initiale vers le bord; et, entre la gauche et la droite, une transformation dirigée, soit une augmentation progressive du lumineux et un amenuisement de ce lumineux, ou de la droite vers la gauche: un redressement du lumineux, un amenuisement, puis une extinction dans le sombre.

Équilibre tensif de la composition colorée, de la relation entre le tout et ses parties, et léger déséquilibre des intensités lumineuses; la dynamique en jeu est affaire de tonicité et d'extension, mais aussi, dans l'isotopie plus tactile associée auparavant à l'appréhension des effets de profondeur, de masses et de volumes. D'autres modalités dynamiques sont internes au groupe des zones, abstraction faite du fond sombre. La relation d'empilement vertical peut, lorsque les formes sont considérées comme des masses dotées d'un poids ou d'une densité particulière et qu'une direction ambiante du haut vers le bas est actualisée, être lue en termes de gravité, de pesanteur ou de légèreté – ce dont pourrait nous convaincre aisément le retournement du tableau. De cet empilement, il convient de préciser d'abord qu'il désigne un mode de distribution et non un contact; une distance maintient la séparation entre les zones et démodalise l'impression de compression qui, stabilisante, serait contraire au dynamisme et fermée à des modifications potentielles. Par ce «vide» défini auparavant comme espace de médiation, la gravité dont il s'agit semble résulter d'un jeu dynamique d'équilibration.

La gravité présuppose, nous l'avons dit, un milieu contraignant – ici le fond – et des entités dotées d'un poids ou d'une densité. Les dimensions et proportions des zones régissent de manière relative l'impression de poids : la zone la moins étendue, située en haut, semble plus légère et moins compressive que celle du bas ; et la situation basse, de ce qui paraît le plus lourd, répond à une logique de l'équilibre que la situation inverse contredirait. Cette corrélation entre proportion et impression de poids ne semble pas jouer pour la zone médiane – sa situation plus haute que basse entre les deux zones peut même être interprétée comme un indice de légèreté relative.

Autre, la densité se rapproche de la compacité et de son opposition à la discrétion, dont traite F. Bastide (1987 : 12-15 et suiv.), donc de la fermeture ou de l'ouverture. La morphologie des « franges » joue un rôle évoqué auparavant : plus les limites de la zone sont nettes, plus celle-ci semble fermée et dense. La « consistance de l'objet détermine des opérations », écrit F. Bastide, ici la forme de l'objet indique sa résistance aux pressions extérieures, sa dynamique interne et sa consistance, soient des limites imprécises, un défaut de fermeture et de compacité. Ajoutons que l'extension de la zone médiane semble participer d'une logique numéraire des corrélations entre limites floues, ouverture, dé-densification et diffusion spatiale – donc d'une évidence perceptivo-cognitive. Si ces corrélations ont raison d'être, la zone médiane plus diffuse et « floue » serait moins dense que les autres, soit, dans les termes utilisés auparavant, un volume plutôt qu'une masse. La densité apparaîtrait alors comme le terme capable de lever l'aberration gravitationnelle soulignée plus haut.

Ajoutons que, pour une lecture plus synthétique, la gravité semble contrainte et contraindre la profondeur : tout se passe comme si la direction de haut en bas devait négocier avec celle d'avant en arrière. Cette double orientation accentue l'impression de tensions internes, « d'équilibration » multidirectionnelle de la composition.

Couleurs et texture

Nous avons vu l'importance de l'intensité colorée et lumineuse qui régit l'impression de profondeur et qui, déséquilibrant l'espace pictural par sa répartition irrégulière, modèle son dynamisme. Il convient d'être cependant plus précis pour définir les couleurs.

On distingue généralement comme composants de la couleur : les teintes, la saturation et la clarté (ou lumino-

sité). Le mode d'expansion ou de manifestation colorées a également été différencié en couleurs : de surface, de volume ou pelliculaire – une couleur pelliculaire est ainsi définie par J. Cage, en référence à *The World of Colour* de D. Katz (1930) : « toujours aperçue comme appartenant à un plan parallèle au spectateur et difficile à localiser » (*Rothko. Catalogue d'exposition*, 1999 : 21). Nous retrouvons là les effets de profondeur évoqués auparavant. Notons aussi que les valeurs d'intensité des composantes de la couleur – teinte, saturation ou clarté – dépendent de leur extension, de leur voisinage et, d'après J. Itten, également de leur direction (1996 : 88). De l'extension et de l'interaction entre couleurs naîtraient ainsi un supplément et, corrélativement, une réduction de certaines intensités.

Comparé aux peintures de Pierre Soulages exposées dans la même salle, *N° 14* présente un aspect fort différent : nulle brillance particulière mais des teintes désaturées et sombres. Les teintes, nous les avons nommées en référence au titre de l'œuvre (*Browns over Dark*), mais le terme brun désigne en français une teinte sombre et chaude – entre le roux et le noir, dit le *Petit Robert* – qui convient mal aux couleurs des trois zones colorées ; d'où notre précision peu orthodoxe en brun-rouge et brun-vert. Le rouge et le vert sont deux couleurs complémentaires, donc deux couleurs qui devraient avoir pour effet d'intensifier les valeurs divergentes de l'autre par contraste simultané, ainsi que l'a théorisé, en 1839, E. Chevreul. Mais cette accentuation des valeurs divergentes semble limitée ici ; leur désaturation a désintensifié leur intensité et, par là même, leur pouvoir d'intensification. Les teintes semblent en effet décolorées, rabattues ou pâlies²². Une petite tache rouge-clair sur la gauche de la zone colorée du bas apparaît d'autant plus intense et justifie une analyse dynamique en termes de décoloration, de désaturation et d'assombrissement des teintes.

Pour la tonalité ou la *clarté amoindrie*, une référence à l'analyse wölfflinienne du baroque s'impose :

[...] le baroque a su trouver un charme dans l'extinction même de la couleur. À la place d'une égale luminosité colorée, il introduit une obscurité partielle de la couleur [...]. [L]e schéma d'une couleur ponctuée de-ci de-là se base sur la reconnaissance, comme facteur de l'image, d'une apparition obscurcie de la couleur. (Wölfflin, 1992 : 230)

La tonalité générale de *N° 14* (*Browns over Dark*) est sombre, mais elle est aussi le lieu des variations les plus remar-

quables du tableau entre son centre-droit et le reste. Précisons tout d'abord que les contrastes de luminosité sont continus et affaire de degrés plus que de limites (pour reprendre la terminologie de C. Zilberberg dans son analyse de la couleur), de sous-contraires plutôt que de sur-contraires. C'est donc dans un champ relativement limité que les contrastes d'intensité s'expriment. Dans l'ensemble du tableau, relativement monotone ou harmonieux par sa désaturation et son obscurité, la saillance de la luminosité est relative à sa localisation vers le centre et à des contrastes plus intenses avec le sombre – effets qui s'amenuisent lorsqu'on s'approche du tableau et limite l'extension du champ considéré.

Obscurcissement ou éclaircissement? L'interprétation est affaire de localisation. En analysant la dynamique de l'espace pictural, nous avons privilégié le second terme, voyant dans la direction vers le centre-droit un «amenuisement» du sombre et un «redressement» du lumineux – suivant les termes de C. Zilberberg. La focalisation sur cette émergence d'un lumineux sous-jacent incitait à le valoriser au détriment des teintes. Dans une appréhension des teintes, le second terme – préféré par H. Wölfflin et dans notre description – semble prévaloir. Le fond sombre et diffus, l'orientation centripète générale et les gradations lumineuses des teintes semblent en effet inciter à voir un mélange non homogène du sombre et d'une teinte; ce qui favorise l'impression d'une tension entre teintes et tonalités ou, dans le discours plus axiologisé de la lumière, entre obscurité et couleurs, mais *in fine* c'est une extinction de la teinte par une *clarté relative* qui apparaît.

Cette tension entre teintes et tonalité est apparue comme une désaturation, soit en termes plus dynamiques comme une extinction ou une rétention des intensités colorées²³ – si l'on prend en compte les valeurs tonales prêtées aux couleurs (l'intensité lumineuse du rouge et le caractère éteint du vert), il semble même que la distribution inégale des intensités lumineuses soit en partie «équilibrante» donc désintensifiante par défaut de contraste. La rétention et la fermeture sont des valences prêtées par ailleurs au sombre. Ainsi, S. Scully écrit que, contrairement à l'irradiation lumineuse des toiles colorées, les peintures plus sombres seraient «plus directives, contrôlant l'espace qu'elles occupent» (1998: 26-27). L'espace pictural semble donc relativement cohérent quand on prend en compte la localisation des tonalités et ce que nous avons dit des valences propres

aux formes eidétiques. Le pourtour sombre nous était en effet apparu comme assurant la cohésion et l'unité de l'espace pictural – même si des éclats lumineux désintensifient sa concentration au profit d'un effet de diffusion –, les zones brun-rouge plus sombres et aux bords plus nets semblaient également plus concentrées et denses que la zone médiane plus lumineuse et diffuse.

Étudier la dynamique des couleurs, c'est prendre en compte les effets de contraste, c'est considérer les intensifications interactives des valeurs ou encore les valences tensives qui seraient propres à certaines valeurs. Une autre approche serait de considérer la fusion des couleurs ou leur fission, leur mélange ou leur décomposition ou analyse. Le mélange, nous en avons vu l'indice dans l'hétérogénéité des couleurs, mais nous aurions pu également l'interpréter comme un tri. Le tri de quoi? Ôter de la luminosité pour revenir au sombre du fond ou ôter du sombre puis des teintes pour atteindre le plus lumineux central. Le second point de vue semble plus soutenable en raison de la dynamique centripète du tableau et du savoir selon lequel le mélange des couleurs-pigments²⁴ donnerait le gris ou le noir – le fond – et que le lumineux (ou blanc) serait absence de couleur. Les dynamiques centripètes ou centrifuges des zones colorées pourraient par ailleurs rendre compte des forces ou de l'agent de contrôle de l'opération de tri.

Autre approche de la dynamique des couleurs, celle des couches ou des touches de peinture, dont l'extension et le relief sont définissables en termes de *tempo*. De près, c'est la texture de la toile qui apparaît, parfois quelques petits amas de peinture ou des contrastes colorées qui, par leur forme, indiquent surtout une certaine liquidité ou dilution de la matière picturale. Le caractère impalpable et transparent de la matière renie la superposition de couches, l'épaisseur d'une matière étalée, et laisse seulement l'impression d'une dynamique contenue: celle d'une fluidité ou parfois d'une concrétion, d'une retenue de la matière. Quant à la touche de Mark Rothko, elle apparaît peu, sinon sous forme d'une trace légère et large de pinceau. De près, ce sont donc les modalités existentielles qui semblent surtout mises en valeur, soit l'apparaître d'une matière discrète (*versus* compacte ou dense), fluide (diffuse) et quelques amas de couleur solidifiée (retenue et densifiée) – couleur qui renverse les effets de volumétrie et de densité d'une lecture éloignée et embrayée sur l'impression de profondeur.

Relectures

Dans notre étude, la conversion des formes en discours est apparue comme le résultat d'une suite de débrayages et de réembrayages – des brayages dont J. Fontanille avait souligné l'importance (N.A.S., 1994). Il s'agit certes des effets de l'analyse, qui distingue, pluralise, mais aussi des effets produits par les formes dont l'interprétation semble facilitée ou enrichie dans certaines « topiques » (au sens étymologique du terme) – par exemple, les franges floues lues comme l'expression d'une profondeur proxémique plutôt que comme une dilution de contours sur une surface plane. La synthèse demande au contraire un effort d'unification, l'expression d'une cohérence. Postulat méthodologique nécessaire pour limiter l'extension d'un univers discursif potentiel, la recherche d'une cohérence était également le moteur ou le directeur parfois « catastrophique » de l'énonciation visuelle produite. Quel contenu a-t-elle contribué à poser ?

Dans la perspective figurative et sémionarrative développée par le discours, l'espace pictural est apparu comme un champ délimité, clos, doté d'une profondeur quantifiable – par la valeur des écarts d'intensité – et orientée. Dans cet espace tensif, les masses et le volume se différenciaient par leur localisation, une dynamique propre, celle d'une compacité concentrée ou d'une diffusion, ou, plus précisément – parce que les formes sont complexes –, d'une concentration de masse un peu diffuse et d'une diffusion de volume en proie à une forme de concentration ou de rétention lumineuse. Dialectique du massif et du diffus qui renvoie aux propos du peintre :

[...] soit leurs surfaces [des tableaux] se dilatent et s'ouvrent dans toutes les directions, soit elles se contractent et se referment précipitamment dans toutes les directions. Entre les deux pôles on trouve tout ce que j'ai à dire. (Rothko..., 1999 : 25)

Par ailleurs, une axiologie semble évidente en raison des valeurs sociétales du lumineux et du sombre, de la valeur de pureté associée au tri auquel aboutirait le lumineux ; auquel cas l'avancée du lumineux et sa diffusion contenue par une rétention peuvent apparaître comme chargées des valeurs connotatives et pathémiques : la rétention « tragique » du lumineux, sa diffusion « plus prometteuse », les modalités d'une résistance ou de sa puissance, sa proximité – retenue...

Dans un discours plus abstrait ou plus « tensif », nous pourrions également conclure sur le style rétensif du ta-

bleau, sur la résolution de cette rétention aspectualisée à travers l'espace pictural, mais non menée à terme en fin de parcours. Mobilisation de l'attention et maintien d'une tension qui semblait pouvoir être résolue : il y a manifestement une dimension déficiente dans le parcours de l'œuvre. Et cette déficience est d'autant plus prégnante que la présentation de l'objet de valeur – le lumineux – est « egophorique », suivant les termes de l'étude du discours wölfflinien de C. Zilberberg²⁵. Dans les termes de *Tension et Signification* (1998), N° 14 (*Browns over Dark*), 1963, de Mark Rothko, exhiberait des valeurs d'absolu, une visée²⁶ non résoluble.

Parmi ces tensions de l'œuvre qui peuvent affecter le sujet, il y a le rétensif et le blocage du devenir du processus ou de la dynamique en cours qu'il produit, et il y a la densité : le massif qui s'oppose au volatile du diffus. Cette catégorie semble relever davantage de la modalité de la présence. Dans notre analyse, elle était régie par les catégories extensives de la fermeture et de la concentration, c'est-à-dire par des opérations sous-jacentes de rétention ou de dispersion d'une énergie. L'opposition figurative entre masse et volume apparaîtrait ainsi comme l'expression d'une rétention d'énergie et de sa diffusion incomplète plutôt que sa dispersion totale, qui serait dissolution complète de la forme. Entre concentration et dispersion de l'énergie ou de la matière²⁷, il y aurait ainsi les formes plus ou moins résistantes. Rendre présent ou visible cette énergie matérialiste – lumineuse – en figurativisant comme ici sa diffusion, c'est peut-être forcer à une saisie « haptique », une sensation corporelle d'un autre diffus, « egophorique », potentiellement englobant et peut-être inquiétant. Une histoire de résistances et d'enveloppes corporelles à explorer.

NOTES

1. Nous pensons à des études de l'œuvre du peintre ou de certaines peintures citées dans notre bibliographie ; du tableau choisi comme objet sémiotique, nous n'avons trouvé aucune analyse.

2. Dans le même numéro des *Actes Sémiotiques*, G. Sonesson donne à J.-M. Floch l'occasion de préciser sa démarche – non iconique mais reposant sur des récurrences de formants plastiques – dans l'étude d'une œuvre de W. Kandinsky (cf. J.-M. Floch, 1985), dont la « sémantisation » est facilitée par le recours à une « série » générée par l'analyse.

3. Cette distinction apparaît en phénoménologie, par exemple chez H. Maldiney dans une analyse du paysage d'E. Strauss, où il écrit : « l'être-auprès-de [...] de l'expérience esthétique n'est pas, au sens husserlien, une

intentionnalité. En effet, la conscience ou mieux la présence du spectateur ou de l'auditeur d'une œuvre d'art n'a pas d'autres structures constitutives que les structures mêmes de l'œuvre» (1973 : 134) Cette distinction cautionne la différence entre syntaxe narrative de quête et syntaxe de déploiement – logiques de programme ou de diagramme – de J.-F. Bordron.

4. Cf. la réflexion de Cézanne, citée par Gauguin : « Un kilo de vert est plus vert qu'un demi-kilo » ou, dans ses propres termes, « Un centimètre carré de bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré de bleu » (dans J. Clay, 1975 : 29), et l'étude des corrélations entre les deux dimensions de l'intensité et de l'extensité proposée par C. Zilberberg (*Sur les dynamiques de la couleur*).

5. Lors d'un séminaire parisien de décembre 2001. Outre sa teneur phénoménologique, cette proposition fait référence à la définition sémiotique de l'objet d'A.J. Greimas : « l'absence de toute autre détermination préalable [de l'objet], autre que sa relation avec le sujet ».

6. Citation de l'auteur relevée par H. Vanel (1999 : 34) : « La seule chose qui m'intéresse est l'expression des émotions humaines essentielles – le tragique, l'extase, le malheur ».

7. Nous devons cette sémiotisation des modes d'apparaître de l'objet et des modes d'être du sujet à J. Fontanille et à C. Zilberberg (1998 : 118 et *suiv.*).

8. La valeur accordée aux grands formats par Mark Rothko est souvent évoquée dans les analyses : « Sa quête du sens, les tableaux voulus de grand format pour "atteindre à quelque chose de très intime et de très humain" », S. Pagé, dans *Connaissance des arts*, 1999 : 4, ou autre citation d'H. Vanel : « il déclarait avec Gottlieb : "Nous sommes pour le grand format car il a l'impact du non-équivoque. Nous souhaitons réaffirmer le plan pictural. Nous sommes pour les formes plates car elles détruisent l'illusion et révèlent la vérité" » (1999 : 39). La mesure de la taille de l'objet étant tributaire à la fois de celle de son observateur, mais aussi de celle des objets environnants dont le sujet a pris la mesure, nous relativisons ici l'impression de grandeur et l'intensité de l'impact – N° 14 était exposée en 2002 près des toiles immenses de Pierre Soulages – sans remettre en question celle d'intimité.

9. « [A]u début des années cinquante, il demandait que ses toiles les plus claires soient présentées dans les galeries d'art sous l'éclairage le plus violent. Mais au fil de cette décennie, à mesure que les toiles elles-mêmes présentèrent des tonalités plus sombres, Rothko adopta un niveau d'éclairage "normal" [...]. Le directeur, Bryan Robertson, a décrit l'effet obtenu lorsque, une fin d'après-midi d'hiver, le peintre demanda qu'on éteigne les lumières de la salle d'exposition : "Soudain, la couleur de Rothko restitua sa propre lumière : l'effet, une fois la rétine accoutumée, était inoubliable, la lumière couvrait, flamboyait, rougeoyait doucement hors les murs" » (*Rothko. Catalogue d'exposition*, 1999 : 32).

10. Pour un développement des valeurs culturelles associées à ce jeu sur la lumière, cf. J. Tanizaki et les études sémiotiques auxquelles l'ouvrage a donné lieu : A.J. Greimas, 1987, J. Fontanille, 1993.

11. J.-F. Bordron distingue trois types de catégorisation : « par colligation d'éléments atomiques, par partition des données extensives (deux régimes mécréologiques dans la tension desquels réside la plastique) et par exfoliation d'un *a priori* matériel, produisant un champ phénoménal assurant la communauté des sensations » (2000 : 10 et *suiv.*).

12. Sur l'effet de sens produit par les formats, cf. l'entretien de J.-M. Floch avec M. Barré (*A.S.*, 1987 : 48) où le peintre, évoquant les appellations de figure, paysage et marine données aux formats vertical, horizontal et carré par les fabricants de châssis, note que le portrait se conçoit plus aisément dans la hauteur.

13. Formaliste, D. Judd traite du format rectangulaire traditionnel comme d'un élément contraignant et limitatif. Les artistes, comme Rothko ou Pollock, auraient assumé cette forme en accentuant ses contours et ainsi la planéité et l'unité de la peinture dans laquelle les parties sont subordonnées à l'ensemble. Pour illustrer cette option esthétique et éthique, les éditeurs relèvent en note un extrait de la lettre de Gottlieb et de Rothko de 1943 : « Nous voulons affirmer le plan du tableau. Nous sommes pour les formes plates parce qu'elles détruisent l'illusion et révèlent la vérité ». D. Judd écrit

néanmoins que l'espace de Rothko « est peu profond et les rectangles parallèles au plan du tableau, mais que l'espace reste presque traditionnellement illusionniste », ne serait-ce que parce que deux couleurs disposées sur la même surface « se trouvent presque toujours à des profondeurs différentes » (1995 : 919-920). C'est là ce que les critiques considèrent souvent comme le principal enjeu des peintures de Mark Rothko : faire jouer la profondeur de couleurs irradiantes ou contenues.

14. Dans son étude d'une peinture de Mark Rothko, J. Fontanille oppose, dans d'autres termes que les nôtres, texture et profondeur, couches – « une surface colorée qui correspond à un moment de fabrication du tableau » – et strates – « un plan de profondeur construit par l'observateur » (*N.A.S.*, 1994 : 89).

15. M. Merleau-Ponty écrit : « Quand nous nous laissons être au monde sans l'assumer activement, ou dans les maladies qui favorisent cette attitude, les plans ne se distinguent plus les uns des autres, les couleurs ne se condensent plus en couleurs superficielles, elles diffusent autour des objets et deviennent couleurs atmosphériques, par exemple le malade qui écrit sur une feuille de papier doit percer avec sa plume une certaine épaisseur de blanc avant de parvenir au papier » (1945 : 308).

16. Citation de D. Judd : « Toute représentation sur une surface implique un certain espace. Deux couleurs appliquées sur une même surface se trouvent presque toujours à des profondeurs différentes. Une couleur unie, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une peinture à l'huile, recouvrant une grande partie ou la totalité d'une surface, est toujours simultanément plate et d'une spatialité illimitée » (1995 : 920).

17. Notre analyse rejoint ici celle de F. Saint-Martin, qui, relevant « les tendances à la disjonction et à la conjonction [éta]bles sur la base d'un principe gestaltien de la similitude ou non-similitude de [...] variables », écrit : « Toute disjonction ou séparation entre régions résulte d'un effet de "push and pull" (avance-recul) construisant divers effets de profondeur » (*N.A.S.*, 1994 : 105).

18. La superposition d'un dégradé de noir et de blanc sur les couleurs peut évoquer l'usage du *chiaroscuro* de Léonard de Vinci pour donner aux formes peintes un modelé ou, en termes plus tactiles, un aspect de volume. La manière et la touche de Mark Rothko sont souvent définies comme classiques. Cf. S. Scully, 1998 : 18.

19. Dans les classifications de l'histoire de l'art, Rothko et Newman sont présentés, au sein de l'abstraction postpicturale américaine, comme les précurseurs de la peinture *color-field*, en opposition aux styles *hard-edge* avec ses zones de couleur nettement et géométriquement délimitées et *chaped canvas* avec ses formes non rectangulaires, en volume.

20. En cela nous rejoignons l'analyse du baroque wölfflinien de C. Zilberberg : « [...] l'enseignement gestaltiste apparaît pertinent pour décrire ce que Wölfflin appelle le "mode de présentation" classique, "architectonique", mais cet enseignement achoppe ou achopperait à décrire la vision "picturale" d'un Rubens par exemple [...]. Pour les gestaltistes, le "contour" est un absolu parce qu'il est présupposé, tandis que pour Wölfflin il est présupposant, problématique et sous le contrôle du "mode de présentation" qui joue dans le système des formes visuelles le rôle de la "fonction sémiotique" [...] » (1992 : 71-72). Citons l'analyse d'H. Maldiney qui, reprenant la distinction de Paul Klee, écrit : « La théorie de la Gestalt se préoccupe des chemins qui mènent à la Gestalt (forme). C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie qui y mène ». Il s'agit pour le phénoménologue d'opposer ainsi une *forme thématisée en structure* et une *forme en acte*, tout en soulignant le rôle distinctif du rythme avec lequel la *Gestalt* serait liée – le rythme caractéristique du moment esthétique (1973 : 156 et *suiv.* ; sur la *Gestalt*-théorie, 1973 : 132 et *suiv.*).

21. Notre étude de la dynamique de vitraux et d'une architecture nous avait amenée à poser une corrélation entre extension et *tempo* : l'axe vertical étant le plus développé, cette orientation semblait la plus dynamique, les lignes horizontales semblaient au contraire opposer leur propre dynamique linéaire à celle du lieu et être moins rapides – ou décélérées (M. Renoue,

2001⁴). Ici, nous considérons le tableau de Mark Rothko comme un tout dynamique dont les valeurs sont autodéterminées – notre oubli de l'espace d'exposition est doublement motivé: les vitraux sont parties intégrantes d'une architecture, ce que n'est pas dans les mêmes proportions une salle d'exposition pour un tableau – les degrés d'autonomie ou de dépendance diffèrent dans les deux cas – et, surtout, l'espace de présentation apparaît comme un volume plus équilibré et moins dynamique.

22. Nous empruntons cette terminologie à M. Dérivé qui, croisant clarté et saturation, nomme, pour les tonalités claires, *vif* ce qui est saturé et *pâle* ce qui est désaturé ou lavé; et, pour les tonalités foncées, *profond* ce qui est saturé et *rabattu* ce qui est désaturé (1964: 13).

23. Ce que W. Kandinsky écrit sur le brun nous semble transposable pour la désaturation du vert et du rouge: «Le brun, couleur dure, émoussée, stagnante, dans laquelle le rouge n'est qu'un murmure à peine perceptible. Malgré cela, de ce son extérieurement si faible naît un son intérieur puissant, éclatant. L'emploi de la couleur brune produit une beauté intérieure qui ne peut se rendre par les mots, mais elle est une entrave» (1969: 132-133).

24. Il faudrait évidemment inverser cette corrélation si l'on parlait de couleur-lumière: puisque la somme des couleurs du spectre donne une lumière blanche et que le noir est absence. Cette précision montre par ailleurs le parti pris qui fut le nôtre, et celui de nombreux commentateurs, de parler en termes de luminosité plutôt que de clarté de la couleur; le rayonnement relatif de cette clarté incitait à le faire et à quitter l'isotopie picturale, mais il dénote également l'adhésion en sourdine à un univers des valeurs sociolectales propres à la lumière.

25. Dans une analyse de l'intervalle orientée entre instances objectale et subjectale, C. Zilberberg note «le jaillissement egophorique de la lumière et le mouvement exophorique des masses» (1992: 30-31): des propos qui semblent pouvoir être transposés tels quels pour notre objet.

26. J. Fontanille et C. Zilberberg écrivent: Quand, dans la saisie, intensité et extensité perceptives évoluent de manière converse, «viser, c'est sélectionner dans une étendue ouverte la zone où s'exercera la perception la plus intense; c'est renoncer à l'étendue et au nombre des objets au profit de la saillance perceptive de quelques-uns ou d'un seul». À la saisie répondraient les valeurs d'univers, à la visée celles d'absolu (1998: 96).

27. Notons que l'importance que nous accordons à la densité peut rejoindre, d'une certaine manière, le schéma tripartite que J.-F. Bordron propose pour rendre compte d'un «a priori de la phénoménalité perçue, c'est-à-dire matérielle», soient les catégories suivantes et leurs analyses: 1. la qualité et ses composants (saturation, dominante, intensité); 2. la forme (extension, direction et limite); 3. et la matière (disposition, densité et force) (2000: 16-17).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACTES SÉMIOTIQUES. *Bulletin* [1987]: «Art abstrait» (noté A.S.), Paris, EHESS.
- ANDRAL, J.-L. [1999]: «Mark Rothko, Peintre classique», *Connaissance des Arts* (janv.), 32-39.
- ASHTON, D. [1996]: *About Rothko*, New York, Do Capo Press.
- BASTIDE, F. [1987]: «Le traitement de la matière», *Actes Sémiotiques. Documents*, Paris, EHESS.
- BEYAERT, A. [1999]: «Mark Rothko. Une sémiotique de la critique», *Visio*, n° 4-2, 69-82.
- BORDRON, J.-F. [1991]: «Les objets en parties», *Langages*, n° 103, 51-65; ——— [2000]: «Catégories, icônes et types phénoménologiques», *Visio*, n° 5-1, 9-18.
- BOUDON, P. [1981]: «Le chiasme cézannien», *Communications*, n° 34, 97-133.
- CALIANDRO, S. [1999]: «Empathie, signification et art abstrait», *Visio*, n° 4-2, 47-58.
- CARANI, M. [1999]: «Voir, penser, décrire et percevoir l'objet visuel.

L'épineuse question de l'applicabilité des modèles sémiotiques en domaine visuel», *Visio*, n° 4-2, 9-30.

CLAY, J. [1975]: *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette.

CONNAISSANCE DES ARTS [1999]: «Mark Rothko» (n° spécial).

CLEARWATER, B. [1993]: *Mark Rothko. Œuvres sur papier*, Paris, A. Biro.

DÉRIVÉ, M. [1964]: *La Couleur*, Paris, P.U.F.

FLOCH, J.-M. [1985]: *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins.

FONTANILLE, J. [1993]: «Le ralentissement et le rêve», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 26-27;

——— [1999]: «Modes du sensible et syntaxe figurative», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 61-62-63.

FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998]: *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.

GENINASCA, J. [1984]: «Le regard esthétique», *Actes Sémiotiques. Documents*, VI-58, Paris, EHESS;

——— [1990]: «Du texte au discours littéraire et à son sujet», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 10-11.

GOLDBERG, I. [1999]: «Rothko, la couleur métaphysique», *Beaux Arts* (janvier), 62-69.

GREIMAS, A. J. [1987]: *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.

GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.

ITTEN, J. [(1961) 1996]: *Art de la couleur*, Paris, Larousse-Bordas.

JUDD, D. [(1965) 1995]: «De quelques objets spécifiques», dans J. Lichtenstein (sous la dir. de), *La Peinture*, Paris, Larousse, 917-921.

KANDINSKY, W. [(1954) 1969]: *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël.

MALDINEY, H. [1973]: *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme.

MERLEAU-PONTY, M. [1945]: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

MICHAUD, E. [1973]: «La sphère de la couleur de P.O. Runge», trad. et prés. dans *Critique*, n° 315-316, 781-797.

NOUVEAUX ACTES SÉMIOTIQUES [1994]: «Approches sémiotiques sur Rothko» (notés N.A.S.), n° 34-35-36 (sous la dir. de F. Saint-Martin), Limoges, Pulim.

PAROUTY-DAVID, F. [1999]: «Exposition Rothko», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 61-62-63, 138-140.

RENOUE, M. [2000]: «Des stries et du noir aux rythmes et aux lumières. Une description de sept tableaux de Pierre Soulages», *Protée*, vol. 27, n° 3, 110-118;

——— [2001^a]: *Sémiotique et perception esthétique*, Limoges, Pulim;

——— [2001^b]: «Des tensions dans l'énonciation visuelle», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 73-74-75, 59-85.

REVUE D'ESTHÉTIQUE [1999]: «Esthétique et phénoménologie», n° 36 (sous la dir. de J.-M. Place), Paris.

ROTHKO. *CATALOGUE D'EXPOSITION* [1999]: Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

SCULLY, S. [1998]: *Mark Rothko. Corps de lumière*, Paris, L'Échoppe.

STRAUSS, E. [(1935) 1989]: *Du sens des sens*, Grenoble, J. Millon.

TANIZAKI, J. [(1933) 1993]: *L'Éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France.

VANEL, H. [1999]: «Rothko, artiste du yo-yo», *L'Œil*, n° 502, 34-41.

VIDAL, G.: *Mark Rothko. Peintre de la nuit rouge* (<http://www.plumart.com/vf0499/html/artsplastiques.html>).

WÖLFFLIN, H. [(1916) 1992]: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Monfort.

ZILBERBERG, C. [1992]: «Présence de Wölfflin», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 23-24;

——— [1999]: «Lourd, massif, contraint, sévère [...] (à propos de Wölfflin)», *RSSI*, vol. 19, n° 2-3;

——— *Sur les dynamiques de la couleur*, manuscrit non publié.

La ville mise en mouvement par le cinéma.

Genèse des formes spatiales et urbaines d'un festival.
Marie-Hélène Poggi – page 7

Le Festival de Cannes est un événement cinématographique qui se donne à voir et à comprendre en dehors des salles obscures : nous avons considéré les festivaliers comme des « corps en action » pris dans un milieu urbain qui se trouve en partie réorganisé pour faciliter la tenue du festival, c'est-à-dire pour faciliter notamment l'arrivée à Cannes des festivaliers, leur accueil et l'accès des spectateurs aux lieux du spectacle cinématographique. Travaillant sur le *parcours* du festivalier, procès de signification sociale et culturelle qui s'inscrit, de fait, au cœur de la ville de Cannes, nous faisons de l'activité située du spectateur une manifestation expressive privilégiée pour mettre en évidence la manière dont la substance urbaine se trouve ré-informée, voire transformée, par l'événement public qui la prend pour cadre. Il s'agit moins ici de décrire le territoire du festival lui-même que de déterminer les conditions et circonstances de sa formation pour dégager les bases d'une analyse sociosémiotique de la territorialisation d'un événement culturel.

The Cannes Film Festival is a cinematic event that can be seen and understood beyond the projection rooms : in the present paper, we consider festival-goers as "moving bodies" placed in an urban setting that has been partly re-organized to facilitate the smooth running of the festival: the public's arrival, its greeting and its access to actual film projections are all well thought out. Our study concentrates on the movie-goers' itinerary, understood as a social and cultural phenomenon set in the very heart of Cannes. We consider the paths taken by the public as privileged material to examine how the precincts are re-formed and even transformed by this urban event. The idea is not so much to describe the territory of the festival itself as to determine the conditions and circumstances of its constitution, so as to establish the bases of a socio-semiotic analysis of the spatial dimension of a cultural event.

Une politique du cinéma : la sélection française pour Cannes.

F. Gimello-Mesplomb et Loredana Latil – page 17

La sélection d'un film français pour le Festival de Cannes est aujourd'hui un gage de qualité comparable à celui que constitue l'obtention d'une avance accordée par l'État sur les recettes de ce film. Le règlement de la première édition ayant précisé le principal objectif du festival (« développer l'art cinématographique sous toutes ses formes »), nous avons recherché la présence de rapprochements factuels entre la politique française de soutien au cinéma et les films présentés par la France au Festival de Cannes. Quelles sont les orientations politiques et esthétiques qui se dégagent de la liste des 180 films français sélectionnés à Cannes depuis 1946 ? Au-delà de la revendication d'indépendance éditoriale du festival, les préoccupations de la tutelle étatique se sont-elles toujours tournées vers une quête de développement de l'art cinématographique ou ont-elles parfois privilégié d'autres voies, notamment celles d'une qualité « standard », offrant une vitrine à des films censés jouer un rôle sur la scène de la diplomatie culturelle francophone ?

For a movie to appear in the list of French films annually selected for the Cannes Film Festival is a pledge of quality that can be compared to a financial advance granted by the State on the film's box office revenues. The first edition of the festival specified the main goal of the Cannes competition : "to develop cinematographic art in all its forms". We sought the existence of links between the public policies of support for French cinema and films presented by France at Cannes. What policy guidelines and esthetics considerations underlie the 180 French films that have been selected for Cannes since 1946 ? Have officials privileged a "standard" film quality, hence promoting movies that can play a valuable part on the French-speaking cultural diplomacy front ?

De l'image cinématographique aux imaginaires télévisuels.

Virginie Spies – page 29

Comment parle-t-on du cinéma à la télévision ? Que disent les journaux télévisés du Festival de Cannes ? En cherchant à savoir comment le mode d'énonciation *authentifiant* de la télévision traite du Festival de Cannes, on s'aperçoit que ce sont les stars, non leurs films, qui intéressent. Depuis les actualités cinématographiques, qui insistent sur les « vedettes » du grand écran, jusqu'à la « télé-réalité », qui fabrique ses propres stars, il s'agit ici de mettre en évidence les spécificités discursives de la télévision en matière de cinéma. Puisant dans le réservoir à rêves cinématographique, la télévision semble imposer des règles précises, et tenter d'inscrire dans le quotidien et le réel toute la magie du 7^e art.

How does television speak about cinema ? What do television news say about the Cannes Film Festival ? One quickly realizes that people are interested in movies stars, rather than in their actual movies. From film news, which promoted movie stars, to "real TV" which creates its own stars, we now need to understand how television's specific characteristics are used to talk about cinema. Stealing from cinema's dreamland, television now seems to impose its own rules, and tries to inject movie magic in daily events and real life.

Cannes, un festival des signes de l'identité spectatorielle.

Emmanuel Ethis – page 37

Le Festival de Cannes est, depuis plus de 50 ans, l'une des plus importantes manifestations consacrées au cinéma. Si son accès semble limité aux « professionnels de la profession », il existe néanmoins des spectateurs qui parviennent à franchir certaines barrières pour participer pleinement à la production du sens du festival. Ceux-ci tentent à travers une multiplicité d'attitudes d'accéder au temple du cinéma. Partant des expériences cannoises de ces spectateurs, on peut décrire un ensemble de tactiques et de stratégies, révélatrices de l'identité spectatorielle saisie dans les signes qui la conforment.

For over fifty years, the Cannes Film Festival has been one of the most important events devoted to cinema. Though its access appears to be restricted to members of the trade, some festival-goers manage to pass cer-

tain gates and reach the vital core of the festival. These people show various attitudes, make choices and moves to gain access to the temple of cinema. Observing this type of participant reveals a series of signs that represent a whole set of tactics and strategies, all of which help elaborate their identity as spectators.

Images d'images.

Le Festival de Cannes vécu et transmis en direct.

Jean-Louis Fabiani – page 57

Depuis ses origines, le Festival de Cannes est le lieu de la présentation du cinéma comme art universel. En s'attachant à la réutilisation par le festival de formes de sociabilité et de relations à l'espace marquées par l'histoire spécifique du lieu, ce texte s'efforce d'abord de décrire le cadre qui permet aux interactions cannoises de prendre sens. Il s'emploie ensuite à analyser l'aspect particulier que prend à Cannes la présentation du cinéma à travers ses différentes représentations (télé)visuelles.

Since its beginnings, the Cannes Film Festival is a place where cinema is presented as universal art. By looking at patterns of sociability and spatial organization stemming from the specific history of the place, this paper is an attempt to describe the context which allows interactions to make sense. It also analyzes the presentation of cinema at Cannes through its various (tele)visual representations.

Les cicatrices cinéma(photo)tographiques des spectateurs cannois.

Damien Malinas et Olivier Zerbib – page 63

Cet article propose d'explorer les traces que laisse le Festival de Cannes dans la mémoire de ses spectateurs au travers des images photographiques que ces derniers produisent, achètent ou « volent », le temps d'une pause cannoise. Plongées dans un bain cinématographique, ces « mises à l'épreuve » de la réalité festivalière se fixent en cicatrices visuelles qu'arborent les publics, s'incarnent en démarches de spectateurs qui révèlent parfois des pas mis volontairement dans la mauvaise empreinte. L'imaginaire qui se trouve piégé dans les « photographies souvenir » du Festival de Cannes témoigne des moyens que se donne le cinéophile ordinaire de croire et de faire croire à sa participation au monde du cinéma. Cet attachement particulier au Festival de Cannes, réifiant le fétichisme déjà mis en place par le dispositif cinématographique, griffe de sa marque la carrière de spectateurs cannois.

This paper explores the traces left by the Cannes Film Festival in the audience's memory via the photographs they take, buy or "steal" during this event. Plunged in the dark room of cinema, these pieces of evidence of the real festival emerge as visual scars displayed by different audiences and materialize as deliberately self-deceptive spectator behavior. The imaginary world thus captured in these "souvenir pictures" of

the festival are external proof of the ways and means the ordinary cinema lover uses to convince himself and others of his real participation in the film world. This specific relationship with the Cannes Film Festival reinforces the fetishism already created by the world of cinema and leaves its mark on the spectators' itinerary.

Hors dossier

Brancusi, la ressemblance et le rythme.

Anne Beyaert – page 73

L'article veut mettre en lumière le caractère novateur de l'œuvre du sculpteur Constantin Brancusi. Il examine tout d'abord la relation du sculpteur à l'abstraction, évoque une nouvelle définition de la ressemblance et l'abolition de l'opposition canonique sculpture/socle. Il montre enfin comment, ouvrant la voie au minimalisme, Brancusi impose une conception sérielle et rythmique de la sculpture.

The article seeks to define the innovation introduced by Brancusi's sculpture. It first studies Brancusi's relation to abstraction, then outlines a new conception of likeness and the suppression of the traditional opposition sculpture/pedestal. It finally shows how this rhythmical sculpture, based on series, puts art on the way to minimalism.

Le formalisme russe entre pensée organique allemande et premier structuralisme.

Sergueï Tchougounnikov – page 83

On examinera ici les « affinités électives » qui relient le modèle organique de l'« absolu littéraire » du romantisme allemand aux concepts linguistiques et poétiques du formalisme russe. Ce modèle, extrêmement important dans le contexte russe, est fondé sur la métaphore de l'organisme vivant qui fait écho aux théories de l'idéalisme allemand. Cette figure épistémologique est définie dans cette tradition organiciste comme un passage de la forme à la structure par le biais fonctionnel des organes. On trouve cet analogon organique au fondement du projet structuraliste (R. Jakobson) issu des écrits du formalisme russe et de la tradition organiciste dans le discours russe sur le langage et la littérature.

This article examines so called "elective affinities" which bind in our opinion the "organic model" of German morphology (shared by Goethe and German romantics, *Klassik* and *Romantik*) to some fundamental concepts of Russian formalism and structuralism (from the Opoïaz circle to R. Jakobson's linguistics and poetics). The organic model, an epistemological metaphor created by the German philosophical idealism (*Naturphilosophie*) can be defined in the organical tradition as a passage from any form to the structure by means of functional charge assured by organs. We will try to show the same organic analogon in the base of Russian formalist and structuralist thought.

Dynamiques et densités du voir et du vu. L'exemple de N° 14 (*Browns over Dark*), 1963, de Mark Rothko. Marie Renoue – page 99

Suivant la démarche et les présupposés théoriques de la sémiotique tensive, nous proposons une analyse des espaces, des dynamiques et des formes de densité d'un tableau de Mark Rothko exposé au Centre Pompidou de Paris. Cette étude ressortit d'une tentative plus générale de traiter de la saisie sensible des œuvres d'art ou encore de la densité de présence des objets, de leur matérialité et des catégories phénoménologiques permettant d'en rendre compte.

Following the theoretical prerequisites and methods of tenseness semiotic, we have chosen to analyze the spaces, dynamics and types of density of a Mark Rothko painting, displayed in Paris, at the Pompidou Centre. This study is the result of a wider attempt to discuss the "sensitive tackling" of artworks or the density of attendance of objects, their materiality and the phenomenological categories allowing to account for them.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Anne Beyaert

Anne Beyaert enseigne la sémiotique visuelle à l'Université de Limoges (France). Critique d'art, elle a aussi publié une trentaine d'articles de sémiotique centrés sur l'art du ^{xx}e siècle et les médias (photo-journalisme, image numérique). Elle prépare un ouvrage sur le portrait d'aujourd'hui.

Emmanuel Ethis

Emmanuel Ethis est chef du Département des sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse où il dirige le DESS de Stratégies du développement culturel. Spécialiste de la réception des œuvres cinématographiques et particulièrement des usages du temps dans les films de fiction, il conduit dans le cadre du laboratoire *Culture et Communication* de l'Université d'Avignon une série de travaux sur les dynamiques culturelles nouées autour de la pratique cinématographique, sur les colonies festivières qui se déplacent d'un festival de cinéma (ou de théâtre) à l'autre et sur la personnalité « temporelle » des publics de la culture. Il prépare actuellement deux ouvrages ; l'un porte sur la *poïétique* du questionnaire, l'autre est consacré à la culpabilité à l'œuvre dans les sociabilités culturelles. À lire : *Aux marches du palais – Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, sous la dir. d'E. Ethis, Paris, La Documentation française, 2001. *Avignon, le public réinventé*, sous la dir. d'E. Ethis, Paris, La Documentation française, 2002.

Jean-Louis Fabiani

Jean-Louis Fabiani travaille depuis 1991 à l'École des hautes études en sciences sociales, où il est directeur d'études. Il est également président de l'Orchestre des jeunes de la Méditerranée. Il prépare en ce moment l'édition de textes inédits d'Emile Durkheim (en coll.) et achève un manuscrit consacré à l'épistémologie de la sociologie (*L'Opération sociologique*). À lire : *La Société vulnérable* (1987), *Les Philosophes de la République* (1988), *Lire en prison* (1995), *L'Europe du Sud contemporaine* (avec B. Plossu, 2000) et le *Goût de l'enquête* (2001). Il a publié des articles dans les revues *Annales*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, *Critique*, *Peuples méditerranéens*, *European Journal of Social Theory*, *Études*, *Études rurales*, *Giallu*, *Carnets du paysage*, *Natures, sciences, sociétés*, *Revue européenne des sciences sociales*, etc.

Frédéric Gimello-Mesplomb

Frédéric Gimello-Mesplomb est diplômé en cinéma de l'Université de Californie (Berkeley) et docteur en études cinématographiques. Actuellement ingénieur d'études au CNRS, il travaille comme chargé des relations avec les radios et les télévisions à la Délégation à l'information scientifique et technique (Paris). Chargé de cours aux Universités de Metz et d'Avignon et des Pays du Vaucluse, il est spécialiste des politiques publiques de la culture menées depuis 1959, notamment celles en faveur de l'audiovisuel hexagonal. Actuellement, il prépare un ouvrage consacré aux « Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français ». À lire : *Georges Deleuze : Une vie*, Éd. Jean Curutchet, 1998.

Richard Kerr

Richard Kerr est professeur associé au Mel Hoppenheim School of Cinema de l'Université Concordia. Il a réalisé ses premiers films au Sheridan College en 1976 et produit depuis ce temps plus d'une douzaine de courts métrages et de vidéos. En 1990, une remise en question le porte à la création d'objets et à leur installation. En 1993, on pouvait voir une importante rétrospective de son travail à la Galerie Mackenzie intitulé « Overlapping Entries ».

Loredana Latil

Loredana Latil est doctorante en histoire, chargée de cours à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, rattachée au Centre d'Histoire de la Méditerranée moderne et contemporaine (C.M.M.C., Nice). Ses travaux actuels portent sur le Festival international du film de Cannes auquel elle consacre une thèse. Dernière publication : *Films à scandales*, ouvrage collectif sous la dir. de G. Camy, Éd. CinémaAction.

Damien Malinas

Damien Malinas travaille au Département des sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, où il prépare une thèse sous la direction de J.-L. Fabiani et E. Ethis sur la forme « Festival » comme instrument de renouvellement des publics de la culture à partir de l'exemple du festival d'Avignon, travail qui bénéficie du soutien financier de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Intervenant régulier au séminaire « Le cinéma à l'épreuve des Sciences Sociales » de l'EHESS, il achève actuellement un travail sur les « traces photographiques » des spectateurs du Festival de Cannes. À lire : « Petite sociomorphologie des festivaliers ordinaires », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Avignon, le public réinventé*, Paris, La Documentation française, 2002.

Marie-Hélène Poggi

Marie-Hélène Poggi est maître de conférences au Département des sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, chercheur au laboratoire *Culture et Communication* de cette même université, membre de R.U.S.E. (*Réseau urbain des sciences de l'espace*). Sociologue, elle travaille principalement sur les espaces publics urbains, les formes urbaines de la médiation, les expériences artistiques et culturelles en milieu urbain. À lire : « La ville en festivals », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Avignon, le public réinventé*, La Documentation française, Paris, 2002 ; « Le quartier du Marais. Le mélange et le feuilleté », *Pour une sociologie de la forme*, Mélanges Sylvia Ostrowsky, textes réunis par N. Marouf, CEFRESS-L'Harmattan, 1999, p. 364-390.

Marie Renoue

Diplômée de philologie, d'histoire de l'art et de sciences du langage, Marie Renoue est professeure du secondaire détachée CNRS au CeReS de Limoges. Son travail en sémiotique visuelle consiste en une étude des modalités de mise en discours d'œuvres d'art et plus précisément des catégories figurales : le rythme, les tensions ou la densité, qui, évoquées de manière succincte dans les écrits sur l'art, sont ici analysées à partir d'un examen attentif du plan de l'expression d'œuvres contemporaines.

Virginie Spies

Virginie Spies est maître de conférences à l'Université d'Avignon. Elle est membre du laboratoire *Culture et Communication* d'Avignon, et membre associé au CEISME (Centre d'étude des images est des sons médiatiques) de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Spécialiste de l'énonciation à la télévision, la plupart de ses travaux portent sur l'énonciation, les émissions réflexives, ainsi que l'identité des chaînes.

Pierre-Louis Suet

Pierre-Louis Suet est maître de conférences au Département des sciences de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse et directeur des études du DEUG de médiation culturelle. Spécialiste de l'image projetée et des nouvelles technologies, il prépare actuellement un recueil photographique sur les mises en scène du regard dans l'espace public dévolu au patrimoine. À lire : « L'icos-aèdre, La lumière dans la communication ou l'image projetée en multivision », thèse de doctorat à paraître prochainement ; « La multivision et l'espace urbain de la communication », dans *Les Stratégies de communication urbaine*, Éd. Parenthèses, 1996.

Sergueï Tchougounnikov

Sergueï Guennadievitch Tchougounnikov a présenté une thèse de doctorat en linguistique (études anglaises) en 1995 à l'Université de Piatigorsk (Russie). En 2002, il a présenté une thèse de doctorat en sciences du langage (*Entre « organicisme » et « poststructuralisme » : deux âges du discours russe-soviétique sur le langage et la littérature, 1914-1993*) à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris). Sa recherche actuelle porte sur l'histoire du formalisme et du structuralisme en Europe Orientale ainsi que sur les sources occidentales de la genèse de cette pensée. Publications essentielles (en français) : *Du « proto-phénomène » au phonème : le substrat morphologique allemand du formalisme russe*, Kaliningrad, Université d'État de Kaliningrad, 2002 ; *Le Devenir-anagramme du phonème. Sur les « structures subliminales » dans les poétiques russes-soviétiques*, Magnitogorsk, Université d'État de Magnitogorsk, 2002.

Olivier Zerbib

Olivier Zerbib est doctorant à l'École des hautes études en sciences sociales et membre permanent du laboratoire *Culture et Communication* de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. Sociologue, ses recherches portent principalement sur l'étude des pratiques culturelles émergentes et sur les liens entre culture et nouvelles technologies. À lire : « Petite sociomorphologie des festivaliers ordinaires », dans E. Ethis (sous la dir. de), *Avignon, le public réinventé*, La Documentation française, Paris, 2002 ; *Les Nouvelles Technologies à l'épreuve des bibliothèques*, ouvrage écrit avec E. Pedler et publié à la BPI dans la coll. Études et Recherches, 2001.

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 31, n° 3 : Lumière(s)

Volume 32, n° 1 : Mémoire et médiation

Volume 32, n° 2 : La digitalisation de l'héritage culturel

Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.

Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.

Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.

Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.

Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23, n° 2 : Style et sémiotique. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.

Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).

Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).

Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue Assaph de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.

Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais.

Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.

Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Volume 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

Volume 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication. Responsable : Emmanuel Pedler.

Volume 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste. Responsable : David Scott.

Volume 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. Responsable : Michel Balat.

Volume 31, n° 1 : La transposition générique. Responsables : Frances Fortier et Richard Saint-Gelais.

Volume 31, n° 2 : Cannes hors projections. Responsable : Emmanuel Ethis.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veuillez m'abonner à **Protée**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐ VERSION ÉLECTRONIQUE (cédérom annuel) ☐

Individuel

Canada	33,35\$ (étudiants 17,25\$ - joindre une pièce justificative)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

Institutionnel

Canada	39,10\$
États-Unis	44\$
Autres pays	49\$

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

Expédier à Protée, département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens. **TPS et TVQ incluses** pour la vente au Canada.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.

Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.